

DE SCHOUW

GE IJ A KULTU EL L V N I N N R A



DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

Waarnemend Hoofdredacteur: Dr J. VAN HAM
Redactiesecretaris: A. B. ROELS
Adm.: Uitgeverij „De Schouw", 's Gravenhage, J. P. Coenstraat 26, Telef. 771056, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactiesecretaris, J. P. Coenstraat 26, 's Gravenhage.

Abonnementsprijs f 15,— per jaar; voor leden van de Kultuurkamer f 10,— per jaar; voor buitenland f 17,50; losse nummers f 1,50 per nummer

INHOUD

PLATEN

OP DEN OMSLAG

Albrecht Dürer, beroemd kunstschilder en graveur, een van de grootste kunstenaars van zijn tijd, werd 21 Mei 1471 in Neurenberg geboren als zoon van een bekwaam en gezien goudsmid. Hij overleed in zijn vaderstad op 6 April 1528.

De jonge Albrecht, aanvankelijk in het handwerk van zijn vader opgeleid, kwam in 1486 in de leer bij den kunstschilder Michaël Wohlgemut.

Omstreeks 1490 ging Dürer op reis, bezocht Bazel, Colmar, Straatsburg en Venetië en keerde in 1494 in Neurenberg terug. In 1506 bezocht hij voor de tweede maal Italië, maakte kennis met het werk van Mantegna, Bellini en Titiaan en schilderde in Venetië het bekende altaarstuk „Het Rozenkransfeest".

Albrecht Dürer heeft in deze jaren een geheele reeks belangrijke kunstwerken gewrocht, welke thans nog een eereplaats in de Europeesche musea en verzamelingen innemen.

Na 1511 heeft Dürer zich steeds meer bezig gehouden met het graveeren in koper en het maken van houtsneden, en hij is wellicht nog meer van beteekenis geworden als graveur en houtsnijder dan als kunstschilder. Door het vermenigvuldigen van zijn grafisch werk heeft Albrecht Dürer als geen ander Duitsch kunstenaar invloed uitgeoefend en is hij in den waren zin des woords een volkskunstenaar geweest. Den vollen rijkdom van zijn groote begaafdheid en edel talent leert men uit deze prenten op feestelijke wijze kennen.

De afbeelding op den omslag is een houtsnede uit den bekenden cyclus „Het leven van Maria" en stelt voor „De vlucht naar Egypte". Het oorspronkelijk formaat is iets grooter dan de reproductie op den omslag en wel 29,8 × 21 cm.

In „Het leven van Maria" is in 20 houtsneden de geschiedenis der vrouw afgebeeld, een oud menschelijk verhaal van moedervreugde en moedersmart.

Peschar

DR D. BARTLING

DE KUNSTRICHTINGEN

KLASSIEK EN KLASSICISME

Gevolg gevend aan een verzoek der redactie enkele artikels over de „kunstrichtingen" te schrijven, moge ik een opmerking vooraf doen gaan. De kunstrichtingen die we met klassiek, impressionistisch, symbolisch, expressionistisch, romantisch, naturalistisch, idealistisch, barok, cubistisch, abstract, sensualistisch, realistisch, enz. plegen aan te duiden, liggen niet op een gelijk niveau. We kunnen met deze namen niet tot een bevredigende klassificatie van de „kunstrichtingen" komen, waarbij zij, naast elkaar gerijd, alle mogelijke stijlen zouden onderscheiden en samenvatten. Sommige dezer richtingen zijn fundamenteeler dan de andere. Zoo wordt gewoonlijk met „expressionistisch" iets diepers en breeders bedoeld dan met „cubistisch", welke term slechts den vorm raakt. Andere dekken zich ten deele. Zoo o.a. idealistisch, romantisch en expressionistisch. Weer andere overkoepelen de rest. Zoo kan men aan de termen idealistisch en realistisch een beteekenis geven, waarmee zij beide al het andere geheel omvatten. Sensualistisch duidt een nuance der werking aan, die niet alleen bij de Barok is te vinden; symbolisch, een qualiteit van het gehalte; enz.

Het ligt nu buiten ons bestek thans op dit philosophisch en kunsthistorisch zoo belangrijk probleem eener principieele opstelling der mogelijke hoofdrichtingen met haar onderdeelen in te gaan. Als we dus met klassiek beginnen, willen we volstrekt niet Hegel in de wielen rijden, die de symbolische kunst logisch en historisch aan de klassieke laat voorafgaan en de romantische daarop laat volgen. Onze plannen reiken niet verder dan enkele der in het huidig verkeer met kunstwerken meest aangeduide richtingen zoo goed mogelijk te karakteriseeren en daarbij, zoo dikwijls hiertoe aanleiding bestaat, aandacht te geven aan de geestelijke mentaliteit, wereldbeschouwing of levenshouding waarvan zij min of meer uitdrukking zijn of waarmee zij affiniteit hebben.

De veelzinnigheid van den term klassiek begrijpen we, als we ons van zijn afkomst rekenschap geven.

Volgens de overlevering deelde Rome's zesde koning Servius Tullius de burgerij naar de grootheid van hun vermogens in zes klassen in. De leden van den eersten stand, de rijkste klasse, placht men daarna als *classici* aan te duiden, zooals die der zesde klasse *proletarii* werden genoemd. Spoedig kreeg deze naam een algemeenere beteekenis. *Classicus* heette alles wat voornaam was en tot voorbeeld en ideaal strekte. Een *scriptor classicus* was een navolgenswaardig schrijver. Daar men nu bij de opkomst onzer moderne beschaving in de renaissance aanvankelijk, gelijk begrijpelijk, de Grieksch-Romeinsche kultuur als ideaal voorbeeld zag, kreeg het woord klassiek spoedig twee beteekenissen: 1. de Grieksch-Romeinsche kultuur betreffend (b.v. in „klassieke talen"); 2. het volkomene, dat wat voorbeeld is, hoogtepunt, het eerste in zijn soort. Beide beteekenissen verbinden zich echter weer in tal van uitdrukkingen. Als we over den klassieken tijd der Grieken spreken, bedoelen we de eeuw van Pericles. Ieder land heeft zoo zijn klassieken tijd. De Spanjaarden en Engelschen in hun 16de eeuw. Wij met de Franschen in de 17de, de Duitschers in de 18de eeuw. Schrijvers uit *dien* tijd gelden als *de* Klassieken. Anderzijds kan ieder auteur, ook de onklassiekste naturalist „klassiek" worden, mits zijn werk blijvende beteekenis verwierf. Als we deze afkomst gedenken, is het niet zoo moeilijk de verschillende kenmerken van en reacties op de klassieke kunstrichting in hun verband te zien.

Een werk dat de benaming klassiek suggereert, heeft altijd iets *voorbeeldigs*. En omdat het voorbeeld is, heeft het ook de pretentie van volkomenheid. Onvergelijkbaar met het anderssoortige, schijnt het het hoogste in zijn soort. Een klassiek werk gelijkt dus een *opgelost* probleem. Dat, wat het behoort te zijn, is het!

Het klassiek doet zich zoo voor als het ware het aan de historie ontrukt en stond het hooghartig boven alle tijden. Dit moment verklaart de gewoonlijk geringe sympathie der jongere generatie voor het klassieke. Zij ondergaat de klassieke werken (in alle beteekenissen) als koud, star en dood.

Wat voorbeeld is, vertegenwoordigt het algemeene in het bijzondere. De jeugd heeft echter meer belangstelling voor het bijzondere in het algemeene. Wat volkomen is, is „af" en klaar; er is niets meer verder aan te ontwikkelen.

De jeugd mint echter het onvolgroeide, het in ontwikkeling verkeerende, dat wat de adem van het leven zelf nog schijnt te bezitten, omdat het zich beweegt, stroomt, verder gaat, streeft. Voor haar is de bloesemende knop meer waard dan de afgevallen rijpe vrucht.

Anderzijds leert ons de geschiedenis der kunstwaardeering toch ook weer dat, als een nieuwe groep of laag der bevolking voor het eerst een verhouding tot de kunst gaat zoeken, zij bij voorkeur begint zich tot het klassiek te wenden. De klaarheid en eenvoud van de klassieke kunstrichtingen lokt als regel de nog ongeschoolde nieuwelingen meer dan de kunst van eigen tijd, die volgens een bekende wet den gemiddelden man van dezen eigen tijd een generatie vooruit is.

Alleen een bepaalde levenshouding en wereldbeschouwing eener gemeenschap, die zich aan den geest van het klassieke verwant gevoelt, opent den weg tot een hernieuwde *algemeene* waardeering van alle lagen van het volk.

Hoe is nu echter deze *geest* van het klassieke en klassicisme? Zoeken we de structuur van den kunstwil dezer kunstrichting te karakteriseeren, dan benaderen we, geloof ik, haar het beste met de aanwijzing dat in den klassieken geest instinct (kunstzinnige aandriften, opwellende, natuurlijke neiging der scheppingskracht, fundus animae) en bewuste rede innerlijk één zijn. (Men zie als voorbeeld bij de volgende beschouwingen Raffaël's *Het brandend Braambosch*, afb. blz. 625).

In andere kunstrichtingen is er steeds min of meer spanning tusschen de aandrift en de rede. Wat van nature irrationeel tot expressie wil komen en veelal tegen de rede ingaat, vindt in de controleerende rede een beknottende, tegenwerkende, verkrachtende macht, daar immers de rede onredelijke gemoedsexclamaties en den stroom van kunstzinnige impulsen ordent, richt, kortom *kanaliseert*. Want zoo alleen kan de scheppende kracht algemeen kultureel verstaanbaar worden.

Omgekeerd, wanneer de kunstzinnige instincten zeer zwak zijn, kan de rede aanvullend in hun plaats treden. De rede bedenkt en beredeneert dan de kunst, die in dat geval in uiterlijke vormen blijft steken, een wassen beeld gelijk, levenloos glimlachend.

In den klassieken geest is er echter *harmonie* tusschen wat het instinct van nature wil en de rede krachtens haar wezen noodzakelijk móét. De kunstzinnige aandriften zoeken uit zich zelf het redelijke, zoodat de rede als de uitvoerende macht verschijnt van de door de instincten eenparig nagestreefde doeleinden.

Deze staat van zaken brengt dan met zich mee dat de *redelijke idealiteit* als het opvallendste kenmerk van alle klassieke kunst verschijnt. Waar de rede, door het instinct geschraagd, heerscht, drukt zij den stempel van den menschelijken geest op alle dingen.

Bij de kunst komt dit inzonderheid in de relatie met de stof tot uiting. Zooals het naturalisme aan de natuur de macht in handen geeft om de kunst te binden aan stipte nabootsing van het natuurmodel of aan een weerspiegeling van een onontkoombaar oorzaak- en-gevolg-mechanisme, waarbij de mensch als natuurproduct van zich zelf slechts kan zeggen: „wat kan ik er aan doen, dat ik ben, zooals ik ben", — zoo geeft het klassiek idealisme alle macht aan den redelijken menschengeest. Niet bindt de natuur de kunst, maar ongekeerd brengt de kunst het natuurbeeld onder haar heerschappij. De kunst idealiseert de natuur volgens de fundamenteele principia der instinctieve redelijkheid. De onontwarbare ineengevlochtenheid van alles met alles in de natuurlijke realiteit, de stroomende oneindigheid van nuances, de ongrijpbare, van seconde tot seconde zich veranderende situaties worden herschapen tot boventijdelijke, blijvende wezenstrekken, klaar en duidelijk en met eenvoud voorgedragen. Men wil dus niet zoozeer de verschijning, als wel de *idee* der verschijning weergeven. Het gaat om de *waarheid*.

„Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
Il doit régner par tout, et même dans la fable;
De toute fiction l'adroite fausseté.
Ne tend qu'a faire aux yeux briller la vérité".

Aldus Boileau de grondwet van het Fransch 17de eeuwsch klassicisme formuleerend. Dat het schoone tevens waar moet zijn beteekent hier niet: in strikte overeenstemming met de natuur of natuurwetten. Integendeel, de klassicist van de académie vraagt zich voortdurend af: comment il faut imiter et *corriger* la nature par l'étude de l'antique".

De ouden hadden de waarheid, voor zoover hun kunst klaar en volkomen was. Niets is schoon wat niet tevens redelijk doorzichtig is, vertaalt men misschien het beste de bekende regels van Boileau.

Deze doorzichtigheid sluit het duistere, het mysterieuse, het onbekende en onverklaarbare uit. Zoo heeft bij voorbeeld het klassieke tooneel slechts waardeering voor psychologische situaties, menschelijke karakters, temperamenten die men kan analyseeren. Men vindt bij Corneille Molière en Racine geen helden, die mystiek zijn, noch halve gekken, die wijze dingen zeggen, gelijk b.v. bij Shakespeare. Hevige hartstochten (men denke o.a. aan Racine's Phédre) blijven tot op zekere hoogte toch altijd nog redelijk beredeneerbaar. En de helden zijn zich bovenal hun hartstochten *bewust*. De klassieke tooneelhelden vertegenwoordigen altijd min of meer *typen*; zij blijven klassificeerbaar. De gebeurtenissen uiten zich slechts zelden in daden die we *zien*, maar meestal in de ziel, waarvan de helden zelf *verhalen*. Vandaar dat deze figuren altijd min of meer logisch-verstandelijke wezens zijn. Zij zelf oriënteeren den toeschouwer. Dat beteekent dat zij steeds een zekere nuchterheid behouden om in staat te zijn hun gevoelens en gedachten tevens te observeeren. Daarbij hebben zij helderheid van geest noodig om zich zelf te kunnen ontleden. Bovendien moeten zij zich van een logische taal bedienen om al wat in hun leeft en geschiedt duidelijk aan de toeschouwers te kunnen expliceeren.

Hiermee hangt ook samen dat in de klassieke litteratuur

de atmospheer ontbreekt. Mensch en natuur, karakter en landschap worden niet op elkaar betrokken, gelijk dit o.a. bij Shakespeare veelal het geval is. De natuur functionneert slechts uitzonderingsgewijze als décor, vrijwel nooit als een determineerende invloed. Evenmin speelt de historische afhankelijkheid eenigszins een rol. Begrijpelijk, want al deze verbanden, hoe reëel ook, zijn niet klaar redelijk doorzichtig.

Kenmerkende eigenschappen van de beeldende kunst laten zich ook uit het genoemde fundementeele beginsel van de klassieke kunstrichting verklaren. De klassieke beeldende kunst hecht aan de lijn als leidster voor het oog. Zij legt het accent op de contour, stelt de dingen plastisch in de ruimte, die volgens een vlakachtige geleding aanschouwd wordt. Zij bouwt het tafereel streng op, als ware het architectuur. Daarbij laat zij het détail en het afzonderlijke ding als een *zelfstandig* deel zijn recht, doch bindt het tegelijk organisch in het geheel. Zij gebruikt alles om de vormen der dingen in schoone orde klaar en duidelijk te maken. Zoo is bij voorbeeld het licht nimmer dat alles opzuigend medium met een volstrekt zelfstandige waarde als bij het clair-obscur, doch het dient er gewoonlijk slechts toe om de ruimte-deelen te begrenzen, de vormen te belichten en daarmee duidelijker af te teekenen.

De imitatie van de ouden geeft de klassieke kunst dus niet haar eigenlijk karakter, hoe ijverig zij ook bij de Grieken en Romeinen in de leer gaat. Het is de verwantschap van geest in de eenheid van instinct en rede, haar idealiteit, die haar met de ouden verbindt. Rubens b.v. brengt maar weinig minder afbeeldingen van oude kunstwerken op zijn schilderijen aan dan Poussin, toch zal niemand Rubens klassiek noemen, evenmin als iemand zal aarzelen Poussin tot deze kunstrichting te rekenen in werken, waarin hij niets direct aan de Grieken ontleent.

Hoe zouden we ook anders in staat zijn in de muziek deze kunstrichting te herkennen? We plegen b.v. Bruckner, César Franck, althans in zijn hoofdwerken en, Saint Saëns tot de neo-classici te rekenen. En dat toch alleen, ondanks hun romantische afstamming, omdat we bij hen dezen zelfden grondtrek vinden van doorzichtige klaarheid en duidelijkheid, geleden opbouw, relatieve zelfstandigheid der organisch in het geheel opgenomen deelvormen, overheersching van de melodielijnen, enz. In een instrumentaal concert van Mozart teekent zich de duidelijk gevormde solomelodie scherp af tegen den achtergrond der begeleiding. Hoe geheel anders werkt een naturalistische opera als b.v. Strauss' Salomé, waarin de zangstemmen in het polyphoon klank gebruis eener veeleischende begeleiding als zwemmers in de branding opduiken en ondergaan.

Nergens beter dan in de muziek begrijpen we hoe de redelijke idealiteit van de klassieke kunstrichting samengaat met abstractie van irrationeele gevoelsinhouden. Het hoofdaccent valt daarom op de formeele schoonheid van lijnen, contouren, groepeeringen zonder dat een dieper psychisch gehalte zich op kosten daarvan mag doen gelden. Er is harmonie tusschen uiterlijke orde en innerlijkheid.

De klassieke kunstrichting openbaart zich in twee hoofdvormen, die samenhangen met de beide grondtypen van het idealisme.

Idealisme is in eerste instantie geen leer of wereldbeschouwing doch een levenshouding. Nemen we met Dilthey drie mogelijke levenshoudingen aan, dan vallen daarvan naast het naturalisme als derde twee aan het idealisme toe. Er is een *subjectief* en een *objectief* idealisme. De mensch beleeft in de idealistische levenshouding de wereld hetzij als materiaal, dat hij volgens zijn redelijken geest vermag te vormen, hetzij als macrocosmos, welks wezen aan hem verwant is. Het subjectief idealisme, dat Dilthey terecht ook het idealisme der vrijheid noemde, stelt zich tegenover de wereld als tegenover een opgegeven taak. Het *vormt* zijn wereld. Het objectief idealisme daarentegen beleeft de wereld als de hem wezensverwante omringende werkelijkheid, waarin hij zich verlustigt en veilig geborgen weet. Het *harmonieert* met de wereld.

Het Fransch klassicisme bij voorbeeld heeft in het algemeen neiging tot het subjectief idealisme. Steeds tracht de Franschman, zoover hij klassiek is ingesteld, zijn stof te rationaliseeren. Als hij een landschap schildert, richt hij het zóó in, dat zijn rede door den opbouw bevredigd wordt. Men heeft het Fransch impressionisme wel verweten, dat het een portret schilderde, als ware een menschengelaat een landschap. Vooral het naturalistisch gezinde impressionisme zag den mensch in de eerste plaats als een samenstel van kleur- en lichtvlekken van de licht- en kleurvlekken van het landschap niet onderscheiden. Daarbij kwam bij het portret de physiognomie, de uitdrukking van redelijken menschengeest te kort. Het Fransch klassicisme zou men echter omgekeerd kunnen verwijten dat het 't landschap ziet als ware het een mensch, of althans een redelijke wezenheid, dat naar de eischen van de ratio klaar en doorzichtig logisch geordend is. De schilders van het z.g. heroische landschap, Poussin o.a., pogen niet het landschap naar zijn stemming of volgens de wisselende indrukken van licht en kleur te begrijpen. Zij geven zich niet over aan een *bepaald* landschap, zich erin verdiepend, doch zij bewerken het. Hun redelijke menschelijkheid, hun klassiek subjectief idealisme, is model voor het landschap. Zij gaan niet op den van moment tot moment wisselenden pictureelen indruk af, doch op hun rede, die het wezen zoekt.

Voor de rede bestaat b.v. een boom wezenlijk uit de deelen: wortel, stam en kroon. Zoo willen zij den stam duidelijk uit de aarde zien opkomen en de frisch-groene kruin aan den stam zien ontspruiten. Steeds wordt dus aan het landschap *de algemeene idee der verschijning* opgelegd. Huizen staan wel gebouwd, de tijden trotseerend. Tempels met scherpe hoeken en kanten isoleeren zich klaar van de omgeving en laten hun constructie zonder moeite observeeren. Alles wat sentimenteel gevoelig de ratio zou ontglippen, wordt vermeden. Ruïnen en vervallen huizen, doode of gehavende boomen, kortom

associatierijke gegevens, treft men er niet aan. Plaatselijke kleur, toevallige weersgesteldheden, mystiek, oneindigheidsbeleving en alles wat de natuur-beleving aan irrationeel sentiment kan bezitten, wordt verre gehouden. De beschouwer ondergaat in dergelijke klassieke landschappen de zelfbewuste vrijheid van geest en de voorname menschelijkheid, die hen schiep.

Juist in het landschap, dat van nature voor den mensch „objectief" is, valt de subjectief idealistische instelling uit den aard der zaak het eerste op. En dat wordt nog duidelijker, wanneer we het vergelijken met objectief idealistisch geschilderde, als b.v. het werk van de klassieke Duitsche Elsheimer, waarin een pantheïstisch levensgevoel spreekt en de harmonie van mensch en buitenwereld het volle accent krijgt.

In de Italiaansche renaissance is echter het objectief idealisme wel bij uitstek thuis. Natuur- en kunstwaarheid vallen hier samen, daar de natuur volgens de zelfde aesthetische principia gevormd wordt gedacht, als de kunstenaar bij de schepping van de kunstwerken toepast. Noemt Bruno den Schepper aller dingen niet den grooten citherspeler, omdat alles wat geformeerd werd voortgebracht is volgens de schoone orde van maten en proporties?"

Keplers muziek der sferen drukt hetzelfde uit.

„Toondichters van heden", roept Kepler de componisten toe, „de natuur heeft U voortgebracht als scheppers der gelijkenis van het wereldal. In uw kunstrijke veelstemmige liederen . . . heeft zij zich zelf, gelijk zij in de diepste oerschoot van het Zijn bestaat, aan den menschelijken geest geopenbaard . . . Niets anders zijn de hemelbewegingen, in haar voortdurend samenklinken, dat door dissoneerende tusschentonen . . . doorgangsharmonieën en accoordopvolgingen naar vaste en voorgeschreven slotaccoorden streeft, dan een zesstemmige compositie met de zes planeten als afzonderlijke stemmen. En met deze tonen wordt de onmetelijkheid van den tijd ingedeeld en onderbroken. . . Zoo beeldt de mensch den gestadigen stroom van het verloop der werelden af in een deel van een uur met het kunstrijk meerstemmig toondicht."

Wanneer men een dergelijk getuigenis van de objectief idealistische levenshouding beluistert, is het niet zoo verbazingwekkend, dat juist de klassieke tijd van de klassieke kunstrichting in deze eeuw viel. Wanneer wereldbeschouwing, levenshouding en instinct tot redelijkheid als het ware in een ononderscheidbare eenheid zijn samengevlochten gelijk in deze kultuurperiode, dan kan het niet anders of de daaruit geboren kunstrichting moet een maximale hoogte van prestaties bereiken, die haar op haar beurt tot klassiek voorbeeld van alle latere klassieke kunst maakt.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

AAN DE PARCEN

Slechts één zomer vergun o, Almachtige,
En één herfst nog tot volrijp gezang mij
opdat gedweeër dit hart, in 't zoete
spelen bevredigd, dan uit mij heenga.

De ziel, die levend haar goddelijk recht
niet verkreeg, rust ook in den Orcus niet,
doch is eens mij het heilge, dat mij
zoo aan het hart ligt, gelukt-: het gedicht,

Welgekomen dan, stilten van 't schimmenrijk!
Tevreden ben ik, ook als mijn snarenspel
mij niet naar ondren geleidt; Eénmaal
leefd'ik als goden en dat is genoeg.

Vertolking van GEORGE DE SÉVOOY

(Uit een bundel Hölderlin vertolkingen: In de Arm der Goden en uit: Friedrich Hölderlin door Roel Houwink en George de Sévooy)

PROF. DR MAX ITTENBACH

FRIEDRICH HÖLDERLIN

(Vervolg)

Met de poging den bijzonderen aard van Hölderlin's poëzie te omschrijven, raken wij echter nog niet aan dat bijzondere kenmerk, dat zijn werk zoo ras-echt Duitsch doet zijn.

Wel heeft men getracht een zekere „gelaagdheid" van wereldbeleven tot een specifieke eigenschap van den Duitschen geest te stempelen en het ontbreekt ons evenmin aan cultuurphilosophische beschouwingen, die zulks op de geheele cultuurgeschiedenis betrekken en aldus merkwaardige verschijnselen als het onderhavige voor een zuivere openbaring van den Duitschen aard willen aanzien, waarin de artistieke uitdrukking van het ineengevlochtene, verwarde en gespletene naast die van het tegenstrijdige overheerschend is.

Uitgaande van dit standpunt heeft men bepaalde stijlen van laat-Germaansche kunst, de late gothiek, den barokstijl, voor specifiek Duitsche verschijnselen willen houden. Deze beperking van den blik is hier niet ten volle gerechtvaardigd.

Het vroeg-Germaansche heldenlied, van een kristallen klaarte, het zoogenaamde Romaansche tijdperk in de Duitsche kunst, de grootsche zuivere vormgeving der dichters van Weimar, dit alles mag men niet naar het tweede plan verdringen, wanneer wij den Duitschen aard willen beschrijven. En toch bespeuren wij in deze beide uitingsvormen van den Duitschen geest iets dat samenklinkt, zich in diepten verliest, afsteekt tegen de overzichtelijke vlakken van de Romaansche kunst en ons zelfs in de verleiding brengt om overijld te spreken van een contrastwerking: de klare helderheid van het Romaansche tegen het ineengevlochtene van het Germaansche. Contrast is er inderdaad; maar het ligt op een ander gebied.

Wanneer men — in ontoereikend pogen — probeert voor de Duitsche poëzie in den loop der tijden een typeerend kenmerk te vinden, dan ontdekt men, dat zij „welthaltig" is en van een „kosmisch" beleven der dingen getuigt.

In vergelijking met andere literaturen springt het hier in het oog, hoe rijk en met hoeveel vrucht de Germaansche en Duitsche poëzie het thema van den Kosmos uitspinnen, wisselend met den aard en den geest der eeuwen. Dat zij met dichtwerken over wereldschepping en -ondergang beginnen, mag men wel symbolisch opvatten.

Vergelijkt men de vergeestelijkte hymnen-poëzie van den vroegen Duitschen keizertijd met de volksche hymnen van andere landen, dan onderscheidt zij zich voornamelijk door haar kosmischen ondertoon, haar visie op het naar vaste orde opgebouwde Universum.

Vergelijkt men uit de poëzie van den riddertijd de toen door gansch Europa verspreide fabelen van Artus' Tafelronde en den Graal in de verschillende volkstalen met elkander, dan is het wederom het Duitsche volk, dat zich hierin onderscheidt door zonder uitzondering in deze fabelen van het Avontuur een wereldbeeld weerspiegeld te zien, wat het meest indrukwekkend in den Parcival tot uiting komt.

De neiging tot mystiek overpeinzen, die in de westelijke landen sterk naar methodische vrome oefeningen gaat overhellen, behoudt in Duitschland een sterken samenhang met de religieuze wereldverklaring.

Zelfs zulke individualistische poëzie als het taalkundig kunstwerk „Ackermann aus Böhmen" roepen — in tegenstelling tot hare nevenvormen in andere landen — geheel en al tot een wereldgericht.

Ook de Duitsche kerkhervorming toont duidelijker te wortelen in een onverdeeld levens- en wereldgevoel, dan de reformatorische beginsymptomen in het Westen en de tegenreformatorische ordeningen. Op dezelfde wijze zal men ook de werken onzer eigen barokkultuur uit die van het overige Europa kunnen afscheiden. Wanneer de philosophie van Leibniz als voorbeeld misschien te geweldig en te weergaloos is, dan vergelijke men den Spaanschen schelmenroman met Grimmelshausen's Simplizissimus. Ja, van den omvang van deze „Welthaltigkeit" hangt ons oordeel over de tijdperken der Duitsche poëzie af.

Deze immers doen vreemd en levensloos aan, wanneer zij — met al hun verdiensten naar vormgeving en inhoud — van een dergelijke „Welthaltigkeit" geen blijk geven. De geschiedenis der poëzie van de 18de eeuw is hiervan een sprekend voorbeeld. Klopstock's poëzie bijvoorbeeld is weer zoo'n religieuze Cosmologie en de Duitsche Klassieken van omstreeks 1800 zijn rijk aan „Welthaltigkeit", of men hen nu in Goethe, dan wel in Jean Paul weerspiegeld ziet.

Het romantische tijdperk, zich van deze innerlijke waarde bewust, heeft in een allesomvattende poëzie den toenmaligen denkstijl daarmede doordrenkt.

In het midden der 19de eeuw is het juist de lyriek, die met Goethe als baanbreker, oorspronkelijk rijk aan „Welthaltigkeit" blijft en de overige literatuur overleeft. En ook heden ten dage kan men nog op deze invloedrijke dichters terugzien als op de vertolkers van het wereldbeleven, die ons den Kosmos doen zien en ondergaan.

Men zou een tegenrekening kunnen aanleggen met als eersten post daarop de vermelding der kwetsbare plek in de Duitsche poëzie, waar deze — al te zeer en dikwijls nog eenzijdig op dit kosmische afgestemd — wel eens

den vasten bodem onder de voeten verliest. Speuren wij in de geschiedenis der Duitsche dichtkunst naar bepaalde onderwerpen, bijvoorbeeld den arbeid, het gemeenschapsleven, den landstand, het ambacht, het leven der steden, ja tot zelfs het soldatenleven toe, dan is de oogst dikwijls verrassend en beschamend klein; in ieder geval geringer dan die in de literatuur van onze buren, wanneer wij aan het vergelijken gaan. Daarentegen ligt een ongehoorde rijkdom binnen het thema van de bezielde „Weltdeutung", die men, in tegenstelling met de literaturen van naburige landen, het specifiek „Duitsche thema" zou kunnen noemen.

Hölderlin's werk nu bezit de genoemde eigenschappen in de allerhoogste mate. Van vrijwel geen enkelen anderen dichter zou men kunnen zeggen, dat zich bij hem alles in deze kosmische bezieldheid vervluchtigt. Al ontdekken wij in zijn werk hier en daar ook met vreugde de sporen der vaderlandsche gewesten, al eert hij de goddelijke Oermachten in de bergen, de stroomen en de steden, toch zijn niet meer dan sporen van zijn aardsch vaderland onder de verdere bestanddeelen van zijn werk terug te vinden.

Zeer zeker is Zwaben een mythe voor hem, maar in zijn „glückselige Suevieu" vindt men nog maar weinig tastbaars van de Neckargouw terug, ja zelfs met zijn geliefde onderwerp: de ideale wereld der Grieken, handelt hij niet anders; ook daar komt nergens het bijzondere, kenteekenende, specifieke naar voren, maar wordt uitsluitend het oerbeginsel verheerlijkt.

Hölderlin was zich ten volle deze bijzondere geestesgesteldheid bewust en heeft haar als positief opgevat.

Noch het onvergetelijke rivierlandschap van Lauffen a. d. Neckar, noch de gewijde architektuur van Maulbronn, noch het stadje Tübingen, in zich besloten als één groote burcht, — doch slechts algemeenheden uit het totaalbeeld van het Zwabische landschap vonden den weg naar zijn poëzie en de geleerden van zijn tijd waren beter thuis in, de Grieksche oudheidkunde en in de Grieksche teksten dan Magister Hölderlin; nochtans treedt ons heden Duitschland's Zuidwestelijk lusthof het levendigst voor den geest in de „Langzeilen" van het gedicht „Brot und Wein"; nochtans worden de „Götter Griechenlands" onuitwischbaar levend voor ons oog en wordt alles, niettegenstaande alle daartoe in tegenstelling staande afzonderlijke inzichten, beheerscht door Vader Aether, Moeder Aarde en den stralenden jongen Zonnegod. Het is een soort van wereldbeleven, zich hier uitend in een nieuwe, volkomen vergeestelijkte taal, uit het *Al* tot ons komend.

Hölderlin's wereld is een schepping uit de taal. Slecht, in geringen deele berust zij op het scheppen van een nieuwen mensch, zooals Hellingrath dien in zijn poëzie deed voortleven; in vele en essentieele dingen zijn Hölderlin en zijn poëzie méér een verschijnsel van de 18de eeuw dan de oudere Goethe, vóór alles meer, dan wij het heden willen bekennen, waar wij immers toch eerst thans ongekende machten zich uit zijn werk voelen losmaken.

Om de schakeeringen van Hölderlin's poëzie te beschouwen tegen den achtergrond van den tijd, vergelijke men zijn „Hyperion" met den ouderen „Werther", beide werken dwepend, vol van natuurverheerlijking, gevoelig, zich verliezend in ideale werelden; maar hoe levend en werkelijk gaat deze Werther door de met alle zinnen doorproefde wereld, vergeleken met den onwerkelijken droomtocht van Hyperion langs zijn idealen, zijn plannen, zijn landschappen, zijn moraliseeren en al het onstoffelijke van tijd, land en menschen. Slechts in het geestelijk-bezielde leven zijn gestalten; aandoenlijk in hun geringheid zijn de aanloopen, die hij neemt om de vitale wereld rondom hem te vatten; veel van het zielsgebied zijner poëzie werd door Klopstock, Wieland, Geszner, Heinze, de Engelschen ontdekt; aan zijn cultuur van het gevoel, doorzichtig van gedachte, kunnen wij veel bewonderen wat behoort tot het toenmalige cultuurgoed der 18de eeuw, hetgeen bij Mozart en Beethoven niet anders is. Ook dit betrokken-zijn in zijn eigen tijd doet aan zijn werk geen afbreuk; integendeel; zijn werk biedt ons een der weinige mogelijkheden om de stem der 18de eeuw, die bijna tot zwijgen was gebracht, nog op den huidigen dag te kunnen vernemen, sterk en edel van geluid als zij was.

Op grond van zulke bespiegelingen kunnen wij geen vrede hebben met opvattingen, welke in Hölderlin slechts de tijdeloos-eeuwige gestalte van den klassieken dichter willen zien en kunnen wij niet de oogen sluiten voor alles, wat hem gebonden doet zijn binnen zijn tijd, zijn cultuurpeil, en binnen de grenzen van eigen wezen.

Eerder ondergaan wij dit alles als een des te grootscher schouwspel, wanneer wij zien, hoe uit al deze afhankelijkheden, in strenge, als het ware dichterlijke tucht, en onderwerping aan de opgelegde taak, zich deze ongeëvenaarde dichtertaal vormt, die ons tot op den dag van heden van gelding schijnt, wanneer wij vaderland en volk huldigen.

Al deze gebondenheden: het cultuurpeil der 18de eeuw, het op gewaagde wijze uit iedere stoffelijke binding vrijgemaakte wereldgevoel, de door het gelaagde wereldbeleven bedreigde geestesgesteldheid en in zijn uiterlijk leven de noodzakelijke en verre van toevallige levensvorm der armoede en van het voortdurend ongeborgen-zijn .... ondanks en op grond van al deze beperkingen, waarvan hij afhankelijk was, schiep hij de nieuwe zielesfeer, die zijn dichtertaal voor ons ontsluit, die taal van den onpersoonlijken trots, van de vereering van het heilige Land van den Duitschen mensch, de hymne van den edelen aard, die allen gemeen is. Het is een tegelijkertijd niet-historisch en toch in diepten der geschiedenis wortelend, een algemeen en toch specifiek beleven van onze volksche ruimte en existentie; allereerst echter een nieuwe, bevrijde heiliging van het Bestaan, ongerept en uit eigen bodem, vroomheid voortspruitend uit aanleg en lot.

Want wie in de cultuurgeschiedenis van het geheele Germanendom en van het Duitsche Volk speurt naar deze vroomheid, zal er door verrast worden, dat dit nieuwe, zuiver Duitsche, hetgeen in Hölderlin tot woord wordt, alleroudste dingen weer oproept.

Wij moeten dit in het oog houden: door rechtstreeksche traditie was Hölderlin met de oud-Germaansche poëzie op

geen enkele wijze verbonden. De prophetische strophen der Edda, die hem zóó verwant schijnen, dat het overbrengen in het moderne Duitsch slechts met zijn taalmiddelen mogelijk bleek te zijn, heeft hij echter direkt noch indirekt gekend.

Met welke geestelijke middelen hij zijn eigen philosophisch standpunt bepaalde, leeren wij uit zijn theoretisch vakwerk op dit gebied, zoo al niet uit zijn gedichten zelf: piëtisme, Klopstock, Schiller, Duitsch idealisme, Kant, Fichte, tradities op theologisch gebied en op het terrein van oude taal- en letterkunde, — dat zijn, overeenkomstig de plaats, welke hij in de cultuurgeschiedenis inneemt, de denkvormen, waarin hij zich verstaanbaar maakt. Maar het geesteswetenschappelijk betoog zegt hier niet alles.

Ook in den geest van een volk is er iets, dat zichzelf steeds gelijkblijft, in rhythmische opeenvolging steeds weer verschijnt, en zich aan iedere geschiedkundige ordening onttrekt, daar het eeuwige, buiten eenig geschiedkundig verband staande feiten tot uitdrukking brengt; en dit verschijnsel krijgt voor ons des te grooter beteekenis, naarmate het zonder eenige overlevering, als vanzelf plotseling te voorschijn komt en daardoor zijn aan geen tijd gebonden bestaan bewijst.

Het kan een toeval zijn, wanneer het woord „schicksallos", zwaar van inhoud als het is, in de mythe der wereldschepping der Edda en na meer dan duizend jaren van ander wereld-gevoel, in hetzelfde verband weer in Hyperion's „Schicksalslied" opklinkt. Misschien reikt het dieper, wanneer het dynamisch beleven van de wereld, van den Kosmos, niet als een reeds volkomen geordend-zijn, maar als een gebeurtenis van het Noodlot sedert den Germaanschen tijd bij Hölderlin voor de eerste maal weer in op zichzelf staande oorspronkelijke woorden gevat wordt; wanneer het „Kreisgefühl" van het Zijn, de zekerheid van den wederkeer van al het zinrijke, de Germaansche mythe van den wereldondergang evenzoo beheerscht als Menon's klacht, die weer tot haar bronnen terugkeert; wanneer het gevoel voor de heldhaftig-eenvoudige, frissche prilheid in Hölderlin's poëzie niets meer van de contrasteerende sentimentaliteit van Rousseau heeft, maar die strophen van de vroegste Germaansche poëzie nabijkomt, welke na de tragische totale katastrophe, na den ondergang van het Godenrijk, het beeld der herboren wereld oproept.

Vers: Seh aufsteigen....

Achter zulke klanken echter, die ons als het ware doen ophooren, staan de belangrijkere overeenstemmingen tusschen de Hölderlin- en de Germaansche poëzie. Slechts drie hiervan duiden wij hier aan.

In de eerste plaats het ruimtebesef, dat in de Germaansche poëzie leeft, dat mede betrokken wordt en mede handelt in belangrijke gebeurtenissen en dat na de zoo sterk persoonlijk gebonden poëzie der latere eeuwen, bij Hölderlin weer medespeelt, zoodat het is alsof men met hem op een hoogen bergtop staat in de eenzaamheid van den vroegen ochtend.

Dan het diepgewortelde polytheïsme der Oermachten, het naast elkander bestaan van goddelijke krachten, die over de wegen der menschen beslissen; het gevoel voor de veelvuldigheid van al het boven het persoonlijke uitgaande, dat zich niet met een enkelen naam laat noemen.

Tenslotte wat uit beide bovenstaande eigenschappen voortvloeit, en wat men met Germaansch-metaphysisch ruimtebesef zou kunnen aanduiden: temidden van den onontwarbaren, door duistere en dreigende machten vervulde buiten- en onderwereld bevindt zich een „Midgard"-wereld, in eeuwig noodlot bedreigd door machten der „Utgard"-wereld. Geen veiligheid komt van buitenaf, slechts voortdurende vijandschap en gevaar. Wat tegen deze voortdurende bedreiging een vestingwal opwerpt, wat tenslotte de „Midgard"-wereld doet ontstaan, is het eigenlijke Wezen van natuur, inzicht en moed, namelijk: de trouw.

In het laatste, wat Hölderlin ons te zeggen heeft, nuchter van taal, hard en doorzichtig als glas tevens, treedt deze tragisch-wereldomvattende kern van zijn poëzie duidelijk aan het licht.



AART VAN DOBBENBURGH SCHUITEN IN DE SNEEUW (FOTO ARCHIEF)

PROF. DR JAN DE VRIES

EEN FRANSCHE BEKENTENIS TOT DUITSCHLAND

Jacques Chardonne heb ik in Weimar bij gelegenheid van een bijeenkomst der onlangs opgerichte Europeesche Vereeniging van Letterkundigen getroffen. In het zeldzaam gemengde gezelschap viel hij op door een type, dat het midden scheen te houden tusschen de zwarte sluikharige Spanjaarden eenerzijds en de blonde gelokte vertegenwoordigers der Germaansche volken anderzijds. Misschien een erfstuk van zijn Amerikaansche moeder, door wie het zuivere Romaansche type iets werd beïnvloed, of wellicht nog een verre herinnering aan het Germaansche bloed, dat in de aderen van zoo menigen Franschman stroomt? Ik weet het niet, maar Romaansch, ja zeer bijzonder Fransch, was de indruk, dien Chardonne op ons maakte. Een stille, bescheiden natuur, meer geneigd tot beschouwelijkheid dan tot activiteit, een scherp waarnemer van de menschen en dingen om hem heen, ingespannen luisterend en zelf ongaarne het woord nemend, maar toch met hart en ziel aan alles, wat er plaatsgreep deelnemend.

Hoe zag ik in de fijne nobele trekken van Chardonne en Carossa het edelste van den Europeeschen geest uitgedrukt en hoe leek mij de bewogen ernst, waarop deze beide kunstenaars elkander de hand gedrukt hadden, alsof zij daarmee een verzoening hunner volkeren hadden willen bezegelen, een symbool van het einde der onvruchtbare vijandschap tusschen Frankrijk en Duitschland. De oorlog tusschen deze beide prachtigste volken van Europa, die naar het woord van Hitler, nooit tot het scheppen van nieuwe levenswaarden zou kunnen voeren, scheen in deze verbroedering van twee der belangrijkste letterkundigen van onzen tijd, als een barbaarsch overleefsel uit vroegere tijden afgezworen.

Wij ondervinden het allen: het is in dezen tijd een moedige daad, om zich als vertegenwoordiger der Westeuropeesche kultuur aan de zijde der Duitschers te scharen. De schrijvers van Fransche, Nederlandsche of Zwitsersche nationaliteit, die zich hiertoe verplicht voelen, kunnen er verzekerd van zijn, dat hun volksgenooten met de bitterste haatgevoelens bezield, hen als onwaardige medeburgers zullen uitstooten. Er woedt van de Noordkaap tot aan Biarritz niet alleen de strijd van moorddadige wapenen, maar er golft ook een ondergrondsche worsteling tusschen twee wereldbeschouwingen, die door den druk der tijdsomstandigheden niet steeds naar buiten geopenbaard wordt, maar waarvan de geniepige moordaanslagen de verbeten heftigheid aantoonen.

Ieder ondervindt dit op zijn manier; kunstenaars, die voor de indrukken van buiten een teere huid plegen te hebben, wellicht schrijnender dan de andere, door dikker vel beter gepantserde stervelingen. En soms wordt het zwijgen onder de verstikkende vijandigheid een onmogelijkheid en wil men spreken, getuigen, verdedigen, bezweren. Men kent de ziel van den mensch uit de wijze, waarop hij in zulke oogenblikken spreekt.

Jacques Chardonne heeft gesproken, allereerst tot zijn eigen volk, maar daarbovenuit tot alle andere volken, die nog midden in de kentering des geestes staan. Hij deed dit in een boekje, dat hij den titel gaf: „Le ciel de Niflheim"; dus een naam, die de herinnering aan een Germaansche mythe opwekt. Niflheim is de wereld van den dood, de onderwereld der kille nevels. Is het de aschvale, loodzware hemel, die ons allen drukt, de beklemmende uitzichtloosheid van den huidigen toestand, die Chardonne op de gedachte bracht, zijn beschouwingen dezen naam te geven? Neen, veeleer ziet hij in dien hemel van Niflheim een beeld van Walhalla, waaruit de oorlogsengelen te voorschijn zullen stormen, om ons stervelingen te helpen in een taak, die ons te zwaar dreigt te vallen: te redden, wat er nog te redden is.

Twee jaar lang heeft Chardonne zijn volk den nieuwen tijd gepredikt. Dit is een nieuw getuigenis. Helaas, welk Nederlandsch schrijver van formaat heeft het inzicht en den moed gehad, zich voor de toekomst in te zetten? Ja, grooter smaad, welk schrijver heeft eerbied of bewondering getoond voor hem, die voor zijn overtuiging wist te lijden? Chardonne kent dit leed, dat laster en smaad, uitstooting en doodzwijging den eenzamen strijder aandoen en berustend zegt hij:

> En ces temps de confusion, on ne sait en France où se trouve l'honneur; tout le monde est proscrit, par les uns ou par les autres; les traîtres sont dans tous les camps. On attend que l'histoire décide qui a livré la patrie ou qui l'a servie.

Met een vreemde verwondering zie ik vóór mij het zachte, peinzende, ietwat smartelijke gelaat van Chardonne, die tot zijn eigen volk op zoo moedige wijze wist te spreken. Het boek trilt van de oprechte bewondering voor alles,



RAFFAEL — BRANDEND BRAAMBOSCH FOTO ARCHIEF

POUSSIN — ECHO UND NARZISZ FOTO ARCHIEF



REMBRANDT VAN RIJN — BOODSCHAP AAN DE HERDERS (FOTO J. H. C. VERMEULEN)

wat Duitschland de laatste jaren gedaan heeft: zijn schitterende herrijzenis uit een ongehoorde vernedering, zijn meedoogenlooze strijd tegen het communisme, zijn opwekken der oude stoïsche burgerdeugden, de onverminderde inzet van kunst en wetenschap, de vastberaden oplossing der sociale kwesties, de heroïeke verdediging van onze Europeesche kultuur tegen de bedreiging van Bolsjewisme en Amerikanisme.

O, hoe zeer weet ik, dat deze woorden den tegenstanders der nieuwe orde als ijdele klanken in de ooren zullen vallen en hoe zij met een sardonischen lach over zooveel naïeve goedgeloovigheid zullen spotten. Wat doet dan ook deze dichter in de politieke kou? Waarom houdt hij zich niet aan zijn eigen stokpaardje der psychologische ontrafelingen en schermt hij met leuzen, waarvan hem de leegheid verborgen gebleven is? Zoo oordeelen zij, voor wie deze tijd slechts een duister dal van onverdiende beproeving is, en niet het gloren van een nieuwen dageraad. Zij, die niet beseffen, dat zij getuigen zijn van een Umwertung aller Werte.

Een Nederlander put uit Chardonnes boek den troost, dat ook een groot volk als het Fransche het slachtoffer is van dezelfde verblinding, die het kleine Nederlandsche geslagen heeft. Men leze slechts dezen zin:

> Si l'Américain et l'Anglais sont considérés comme des amis qui vont nous apporter liberté et nourriture, ils peuvent bombarder nos villes, mitrailler les trains, multiplier sans grande nécessité les victimes et les dévastations, cela ne fait aucun mal.

Moet men niet vertwijfelen bij zooveel gebrek aan helder, nuchter inzicht? Bij zulk miskennen der politieke realiteiten? Bij zulk een verdwazing, die de eigen vernietiging niet te groot offer acht, om een oude wereld te behouden, die inmiddels reeds reddeloos verloren is gegaan? Bij zooveel onredelijke haat en onberedeneerde angst?

Chardonne poogt in dit boek, zijn landgenooten den nieuwen Duitschen geest te doen begrijpen. Want men kent, ginds evenmin als hier te lande, het nieuwe Duitschland niet. Eerst hebben de emigranten en de journalisten een karikatuur van het „Hitlerdom" geteekend en dezen waarlijk genialen man met al het vuil besmeurd, waartoe hun koelie-pen in staat was. Toen heeft de oorlogspropaganda haar werk gedaan en den „nationalen vijand", die „onze neutraliteit schond" en „ons volk overweldigde" als den baarlijken duivel afgeschilderd. Het volk gelooft dit grif, want er is geen bezetter, hij moge nu Duitscher of Engelschman zijn, die niet den tegenzin en den haat der bevolking opwekt. Voor Frankrijk geldt hetzelfde als voor ons land; op de weinig vijandige gezindheid, die de Duitsche overwinnaar door zijn gematigd optreden opwekte, volgde in den loop der volgende jaren een ernstige terugslag. Chardonne formuleert dit aldus:

> A l'origine, point d'objection dans le coeur, rien de profond. Ce sont les froissements superficiels du caractère qui gâtent les rapports humains. La vie commune est toujours une épreuve. Elle demande à l'homme l'impossible: se mettre à la place de l'autre. Il se pourrait que la fin s'en ressentît.

De laatste zin is onze volle overweging waard. Er staat veel op het spel. Ons volk, elk volk moet in dezen tijd zijn keus doen. Als deze bepaald wordt door de wrijvingen, die een bezetting met zich mee brengt, dan bewijst dit slechts de politieke onmondigheid. Als men droomt van een teruggave der smadelijk verloren koloniën, dan blijkt men te leven in een schijnwereld van wenschdroomen. Als men het bolsjewistische gevaar geringschat, dan begrijpt men niet, dat de strijd woedt, niet tusschen staten, maar tusschen elkander uitsluitende wereldbeschouwingen. En een volk, dat in een wereldoorlog als dien wij nu beleven, zich met illusies bedwelmt, wordt door de geschiedenis meedoogenloos ter zijde geschoven.

Beteekent dan dit boek van Chardonne een lafenis voor onzen geest? Voor hem, die sterk genoeg is de waarheid in het gezicht te zien, is het heilzaam als hem een spiegel tot zelfbeschouwing voorgehouden wordt. Het moge hard zijn, de onvermijdelijkheid van het leed te beseffen, het moge vernederend zijn te zien, hoe geniepig de strijd op het thuisfront gevoerd wordt, wij weten, dat wij voor deze werkelijkheid niet mogen terugdeinzen. En het is althans een troost, als wij vaststellen, dat deze strijd ook in een volk als het Fransche geen nobeler en grootscher allure vertoont, dan in ons verburgerlijkte Holland — wij staan hier dus voor een noodwendigheid van het historische gebeuren.

De troost ligt echter elders. En wel in het onverzettelijke „eppure", waarmee Chardonne de haast gesloten phalanx van zijn landgenooten tegemoet treedt. Hij heeft gezien, hij heeft gepeild, hij heeft zijn plicht verstaan. Elke nieuwe idee eischt haar apostels en haar martelaren. Elk waarachtig geloof dwingt tot getuigen. Wie het nieuwe Duitschland uit eigen aanschouwing kent, wie den polsslag van dit volk gevoeld heeft, wie zijn geestdrift, zelfvertrouwen, zijn moed en volharding heeft leeren kennen, wie bewondering gevoelt voor dit volk van krijgslieden, dat tevens — en, o burgerlijke beknibbelaars, niet desondanks — een volk van dichters en denkers is, die voelt zich genoodzaakt om te strijden tegen dien weerzinwekkenden vloed van lasterlijken zwadder, waarmede een „liberale" wereld het beslijkt heeft. Wat moest er van Europa worden, als het kernvolk in zijn midden verloren ging en de roode vaan in Weimar, Frankfort en Weenen geplant werd?

Het nationaal-socialisme is een proefsteen der geesten. Men bezwijkt er aan of men richt er zich aan op. Chardonne zegt: Sedert tien jaren is iedereen het eens over den betreurenswaardigen staat der wereld. Allen hebben de gebreken gezien en het geneesmiddel voorvoeld. Maar Bertrand Russel, die om zijn boek „Freedom and organization". te schrijven veel moet hebben gelezen en alles verstaan, wordt zoodra hij met Duitschland, en in het bijzonder met het Duitschland der nazis in aanraking komt, ontoerekenbaar dom. Zelfs de onfeilbare Ortega y

Gasset, die meer dan wie ook de kwalen van onzen tijd begrepen heeft en de toekomstige eenheid van Europa voorspeld, hij wankelt, zoodra hij het thema Duitschland aanraakt. De reden is, dat dit volk het verlossende woord gevonden had, dat allen zochten, en dat het de macht had, het anderen op te leggen.

Het is dit onverwoestbare geloof in de eigen missie, die het Duitsche volk de krachten geeft voor de heroïeke worsteling, waarin het nu geplaatst is. Deze strijd moet elk redelijk mensch eerbied afdwingen, aan welke zijde van de scheidslijn hij ook staat. Hij moet den medestander met een heilig vuur bezielen, dat in staat is alle kleinheid en laagheid uit te branden. Er zijn ook in Frankrijk talrijke jonge mannen geweest, wien de oogen door de gebeurtenissen van 1940 zijn opengegaan. Chardonne haalt de woorden van een hunner aan, van Armand Petitjean: „que la honte a fouetté en plein visage". Deze is eindelijk tot het inzicht gekomen, dat de eeuwenlange strijd tusschen Frankrijk en Duitschland tot een einde gekomen is, omdat hij volkomen zinneloos is geworden. Frankrijk heeft niets meer te winnen van Duitschland, noch omgekeerd. En hij eindigt met deze woorden, die ook ons volk moge overwegen:

> Il y a trop de passion dans les deux nations pour qu'elles se contentent seulement de rapports de bon voisinage. Elles n'ont d'autre issue que de mettre en commun, au service d'une cause qui les dépasse, l'énergie qu'elles consumaient naguère l'une contre l'autre. Cette cause, c'est l'Europe, c'est-à-dire l'occident, donc la nôtre.

Men kan dit boek van Chardonne lezen met den onverschilligen blik van dengene, die zich ook wel op de hoogte wil stellen van wat de tegenpartij zegt. Misschien zal zulk een wel beweren, dat er „niets nieuws" in staat en dat wij deze goedkoope propaganda-praatjes reeds tot vervelens toe gehoord hebben. Zulk een oordeel zou nog niet tegen Chardonne behoeven te pleiten. Er zijn nu eenmaal menschen, voor wie de goddelijkste muziek niet veel meer dan ravengekras is. Niemand zal daarom de muziek veroordeelen. Neen, nieuw is het niet, wat Chardonne ons te vertellen heeft, maar echt, oorspronkelijk, waarachtig is de hartetoon, waarmee hij zijn inzichten uitspreekt. Inzichten die — men bedenke dit wel — gewonnen zijn in de bittere beproeving van Frankrijk's nederlaag. En die daarom de intensiteit van het zelfdoorleefde bezitten.

Chardonne en Carossa; het nationaal-socialistische Europa had zich geen waardiger paladijnen kunnen wenschen. Ziet men in Nederland om zich heen, het schijnt of de groote namen zich allen willen koesteren aan Albion's tanende aureool. Indien een idee beoordeeld moet worden naar degenen, die haar aanhangen, de „nieuwe orde" zou reeds lang gevonnist zijn. Indien er nog eenig gevoel voor rechtschapenheid bewaard gebleven is, dan zal ook de tegenstander eerbied moeten gevoelen voor een figuur als Chardonne, voor wien de „trahison des clercs" een wel gansch andere beteekenis heeft gekregen dan Jules Benda er mee bedoelde. Hier is een klerk — en niet een der minsten, waarlijk — voor wien het verraad daarin bestaat, een kultuurvorm te veroordeelen en te bestrijden, dien men zich niet de moeite genomen heeft te leeren kennen, en vooral een menschelijk streven, waarvan men de noodzaak, de eerlijkheid en de blankheid heeft erkend, niet met alle kracht, waarover men beschikt, te steunen. Daarom is dit boek van Chardonne een daad, die ook buiten de grenzen van Frankrijk de harten kan sterken en de strijders bezielen.



J. F. E. TEN KLOOSTER — DE KAAP (FOTO ARCHIEF)

Naklanken van oude volksliederen

Wanneer ons volk in één opzicht een groot verleden ontrouw is geworden, dan wel ten aanzien van zijn volksliederen.

In de middeleeuwen, den tijd der Voor-Renaissance en ook nog in onze gouden eeuw bezaten wij een bloeiende volksliedkultuur. Tallooze liedboeken, de literatuur en de stukken van onze beste genreschilders leggen er getuigenis van af.

En thans? Het echte volkslied is ons vreemd geworden. Wij hebben den verzorgden zang van onze vereenigingen, geleid door knappe dirigenten, wij bezitten uitstekende solisten, beroemd tot ver buiten de landspalen.

Maar het volkslied, het door het volk spontaan gezongen lied, ontbreekt ons. Van den kunstzang kan gezegd worden, dat hij door zijn streven naar technische volmaaktheid, zijn „dressuur" vele zanglustigen, die waardige voortzetters van de volksliedtraditie hadden kunnen zijn, „met stomheid heeft geslagen".

Ik wil hiermee niet beweren, dat de kunstzang de oorzaak van den ondergang van ons volkslied geworden is; het is echter goed nog eens op het zeer bijzondere karakter van het volkslied te wijzen, daar sommigen nog steeds van een bevordering van het werk der zangvereenigingen een soort wedergeboorte van ons volkslied meenen te mogen verwachten.[1])



Nooit kan er sprake zijn van herleving zoolang men geen begrip heeft van het wezen van ons oude volkslied en men voor de simpele, hier en daar ten plattelande tot op den huidigen dag voortlevende volksliedtraditie slechts een medelijdend schouderophalen over heeft.

Meer dan ooit is het thans noodzakelijk dat musici door het opteekenen der laatste wegstervende melodieën, echo's soms nog van een ver verleden, de philologen, de eenigen, die tot nu toe een daadwerkelijke, zij het ook eenzijdig op den tekst gerichte belangstelling toonden, in dezen arbeid, waartoe men nog slechts weinige jaren in staat zal zijn, bij gaan staan.

Zoo alleen is het mogelijk te komen tot een verzameling, die naast veel wat voor den nieuwen volksliedzanger waardeloos is geworden, ongetwijfeld ook liederen zal bevatten die geschikt zijn om weer gemeengoed van ons volk te worden.

De studie van het bijeengegaarde materiaal zal voorts in staat stellen ons een duidelijk beeld te vormen van het karakter van ons volkslied. En dit zal bij het streven naar een herleving ons bewaren voor de fouten die door goedwillende maar slecht begrijpende voorgangers herhaaldelijk werden gemaakt.



Hier en daar zijn ze nog blijven zweven, de resten van onze oude volksliedcultuur. Meer dan resten zijn het niet; eeuwen van verval zijn niet ongemerkt aan ze voorbijgegaan.

Daar is de beroemde middeleeuwsche ballade van de „twee conincskinderen".

Het motief is oeroud.

In de Grieksche sage van Hero en Leander vinden we het terug; wellicht is ons lied hiervan een bewerking. Of moeten we met sommige onderzoekers tot den Germaanschen voortijd en nog verder teruggaan?

Opvallend is wel de wijde verbreiding van het motief, dat tot in Indië teruggevonden wordt, waar men eenzelfde geschiedenis van de beide gelieven Hîr en Rânjha vertelt.

De schoone oude vorm, die gelukkig, althans wat de woorden betreft, weer vrij algemeen bekend is, behoef ik wel niet te citeeren. Ik verwijs er voor naar Hoffmann von Fallersleben: Horae Belgicae, pars secunda (no 27) en naar F. van Duyses: Het oude Nederlandsche Lied I (blz. 232 vlgg.) in welk laatste werk verschillende melodieën gegeven worden.

Hoe vreemd men hier ruim honderd jaar geleden in een periode, dat de romantiek en de liefde voor de middeleeuwen toch in de mode beginnen te raken, tegenover het echte volkslied stond, leert ons de pijnlijke ervaring, die Hoffmann von Fallersleben, de ontdekker van het oude Nederlandsche lied, met het voordragen van „De twee conincskinderen" in een „beschaafd milieu" had. Hij vertelt daarover het volgende:

„Eines Tages wurde ich in einer grossen Gesellschaft junger hübscher Mädchen ersucht, etwas zu singen. Ich sang deutsche Lieder und Alles war erfreut. So wie ich aber das schöne altniederländische Lied: „Het waren twee coningheskinder" anstimmte, brach alles in ein lautes Gelächter aus. Ich sang nicht weiter, sagte aber auf holländisch so gut ich eben konnte: ich nehme von den schönen Fräulein keine Rücksicht für mich in Anspruch, habe aber geglaubt dass sie ihr eigenes Vaterland und seine

¹) Voor de oorzaken zie men mijn artikelen in Volksche Wacht VI, pag. 141 vlgg. en in Der Norden XIX, pag. 114 vlgg. Het eerste artikel verwijst naar literatuur waarin het vraagstuk uitvoerig is behandeld.

schönere Vergangenheit mehr ehren würden. Für das Mal sang ich nicht mehr.” (aangehaald bij H. F. Wirth: Der Untergang des niederländischen Volksliedes, blz. 285).

Begrip voor het volkslied brak pas langzamerhand door, eerst in het Zuiden, later ook hier.

Een figuur als J. P. Heye, die tallooze, voor zijn tijd bijzonder aardige frissche volksliederen heeft gedicht, beteekende een groote stap vooruit.

Hoe ver hij echter nog van het werkelijke volkslied afstond leeren zijn gladde, vlotte, maar ziellooze bewerkingen van oude volksliederen. Zijn „Van twee Koningskinderen”, dat gelukkig niet de onbeholpen maar echte volksredacties heeft kunnen verdringen, laat ik wegens zijn geringe bekendheid hier volledig volgen:

Van twee Koningskinderen.

Er waren twee koningskindren
Die minden elkander zoo teer;
Ze waren zoo wreed gescheiden:
Te diep en te wijd was het meer.

„Och, liefste! och kôst gij zwemmen
Door ’t wilde, het barnende meer,
Drie fakkels zou ik ontsteken:
Geen sterren verlichten zoozeer!”

Daar was in het slot een Jonkvrouw
Die haatte hen beiden zoozeer;
Zij bluschte de heldre fakkels....
De jongling verdronk in het meer.

„Och Visscher! ach goede visscher!
Mijn harte dat jaagt er zoozeer;
Keer zeewaarts, en wend den steven
En visch in het barnende meer.”

De visscher vernam haar woorden:
Het bootje doorkliefde het meer,
Hij wierp er in haast zijn netten
En vond er den jongeling weer;

Zij vatte hem in hare armen
En kuste zijn wangen zoo teer;
Haar harte dat brak in tranen......
En dood naast haar Lief zonk zij neer.

(Dr Heye’s Volksdichten I in den bundel Naar ouden trant: Op nieuwe wijze.)

We vinden hier tegelijkertijd een aandikken en vervlakken van de oude ballade.

De „keersen” uit het middeleeuwsche gedicht zijn fakkels geworden, het meer is niet alleen diep, maar ook wijd, wild en barnend. En waarom moest de „oude quene”, het also vileinich vel” in een jaloersche jonkvrouw veranderd worden?

Verder is het geheele psychologisch zoo treffende stuk, waarin de koningsdochter vraagt om langs de zee te mogen gaan „spanceren” weggelaten. En hoe aardig is juist daar geteekend de bezorgdheid van de moeder, die haar dochter niet alleen wil laten gaan en haar heur zusje of broertje mee wil geven; hoe echt zijn de uitvluchten, die het meisje zoekt om daaraan te ontkomen.

De laatste strophe is wel heel alledaagsch geworden.

Van de roerende klacht van het meisje is niets over, de kus „voor syn mont” is gekuischt tot een kus op de wangen en dat de goede Heye den zelfmoord uit liefdessmart niet aandorst — och, dat hoeft ons na het voorgaande toch eigenlijk niet te verwonderen.

De redactie die het volk sporadisch nog kent (ik heb haar eenige malen in licht van elkaar afwijkende teksten en melodieën opgeteekend) is werkelijk ook niet fraai vergeleken met de middeleeuwsche, maar vertoont toch nog aardige trekjes, die Heye’s bewerking mist. Zoo de bezwaren die de moeder maakt om de koningsdochter alleen langs het strand te laten gaan en de wijze waarop deze aan toezicht probeert te ontkomen:

Het meisje sprak tegen haar moeder:
„Wat doet mijn hoofdje zeer,
Mag ik een klein half uurtje
Gaan wandelen langs het meer?”

De moeder sprak tegen het meisje:
„Alleen kunt gij niet gaan,
Neem dan Uw jongste broertje,
Dan kunt gij henen gaan.”

Het meisje sprak tegen haar moeder:
„Mijn broertje is veels te klein,
Hij verjaagt mij al de vogeltjes
Die aan den meerkant zijn.”

De melodie, waarop het moderne lied gezongen wordt, heeft voor mij weinig bekoring, misschien gedeeltelijk wel omdat ik herhaaldelijk op een iets afwijkende wijs een weinig poëtisch lied na afloop van voetbalwedstrijden heb hooren brallen, n.l.:

„Laat de klok maar luiden, laat de klok maar gaan
Er is geen club in Holland, die .... kan verslaan! enz.”

Een mooiere melodie kende (kent?) men in de Drentsche vennen. Daar zongen de jongens en de meiden bij de turffabricatie in de wijde stilte van het eentonige landschap het „Lied der Veldegoanzen”.

En der woaren ies twei zoete liefies (bis),
En die adden menander toch zoo lief, lief, lief,
En die adden menander toch zoo lief, lief, lief.

Maar van de oude ballade is in het verdere verloop niets overgebleven:

En ze mochten menander niet beminnen (bis)
En ze skreven menander toen een brief, brief, brief, enz.

En d'jongelink gunk onder de soldaten (bis)
En met 'n joar toe kwamp ie weer in uus, uus, uus, enz.

En 't eerst woar as ie noar toe gunk (bis)
Dat was noa z'n zoetelief, lief, lief, lief, enz.

En 'k weins oe alle 'n goeien nachtrust (bis)
En doarbij ook nog 'n goeie gunst, gunst, gunst, enz.

En ie b'huuft mij geen goeie gunst te wensen (bis)
Want 'k ebb' al lang een ander man, man, man, enz.

'k 'Eb 'n man, die zoo lief en zoo lekker is (bis)
'k 'Eb 'n man die as mij zoo teer bemint, mint, mint (enz.)

En d'jongelink begun te skreien en te weenen (bis)
Al om 't verlies van z'n zoetelief, lief, lief (enz.)

En ie b'huuft niet te skreien en te weenen (bis)
Want mooie magies bint er nog moar zat, zat, zat, enz.

De liefde tot in den dood is radicaal in zijn tegendeel veranderd. Verheven is het motief van de ontrouw niet uitgewerkt, maar karakteristiek is het lied in zijn eerlijke onbevangenheid toch wel.

Ook onder de dansliederen, soms alleen nog voortlevend in het kinderspel, vinden we oude herinneringen.

De „Govert" is daar een voorbeeld van.

Dat hij inderdaad oud is blijkt uit het feit, dat hij waarschijnlijk in „Schijn-Heiligh", een voor een deel door Brederode naar proza van Hooft bewerkt stuk, genoemd wordt. Er wordt daar namelijk van iemand gezegd, dat hij „overal Govert in 't veurste" is.

En Abraham Blankaart, de brave voogd in „Sara Burgerhart" legde er anderhalve eeuw later getuigenis van af, dat de dans in de burgerkringen populair was, toen hij ten aanzien van zichzelf de vergelijking maakte: „Ik sta daar als Govert in den dans, omringt van al mijn jonge lui;".

Hier volgt nu mijn in West-Friesland opgeteekende redactie:

Uit de mij bekende gegevens laat zich het verloop van den dans als volgt samenstellen: Eerst bevindt zich een aantal meisjes binnen den dansenden kring van mannen en meisjes. Ze kiezen zich ieder een man; bij de regels „Govert die ging zitten al in een luien stoel, En hij gaf er het meisje op elke wang een zoen" gaat iedere man bij het meisje dat hem gekozen heeft op de knie zitten en zoent haar. Dan verlaten de meisjes de ruimte binnen de rei en gaan in den dansenden kring terug. 't Is nu de beurt van de mannen om bij de iets gewijzigde herhaling van het danslied hun keus te doen. In plaats van „fijntjes" (meisjes) werd dan wel gezongen „groven" (mannen), in plaats van „groven" „fijntjes".

De dans is in Noord-Holland, in het bijzonder aan de Zaan en West-Friesland zeer in zwang geweest.

Aan de Zaan zong men op een andere wijs:

Hier hebben we het fijntje
In dezen dans,
Het fijntje is het fijntje,
Steek uit je rechterhand (bis).

Is dat nu je trouwtje (of vrouwtje),
Is dat je hoogste goed?
Geef jij dat aardig meisje
Op elke wang een zoen (bis).

Wonderlijk is de variant uit Krommenie, die aldus aanvangt:

Heere werre fanke
In dezen dans,
Herre werre fanke
Steek uit je rechterhand (bis).

In Friesland kende men een weinig afwijkenden tekst, aldus beginnend:

Hier hê wij de Govert, de Govert
Fen dezen dans!
Ik zeg je lieve Govert
Steek uit je rechterhand!
Neem er een aen al tot jou pand! enz.

Evenals in Noord-Holland is ook daar de „Govert" voor zoover er nog iets van is overgebleven, een spel voor kinderen geworden.

Ten slotte laat ik nog een, vooral in West-Friesland, aan de Zaan en ook in Waterland, lang op bruiloften

gezongen drinklied volgen. Het is eveneens van ouden oorsprong. In het Kamper liedboek, dat in de eerste helft van de 16e eeuw te Antwerpen gedrukt is, vinden we deze redactie:

Wijnken, ghij sijt groene,
ghij maect mij veel te doene,
ghij moet duer minen hals;
als ic u heb gedroncken,
ghelijc ghij mij sijt ghesconken
so kan ic duytsch noch walsch.
Nu wijnken gaet daer in,
wat baeten ons dusent nobelen
als wij begraven sijn.

Hier volgt het Westfriesche lied:

Ja wijntje, jij gaat inne,
je gaat in Bruid haar hals,
En als ze dan gedronken heeft,
dan springt ze schots en wals.
Ja wijntje, jij gaat inne, gaat in (bis).
Ja wijntje jij gaat in.
Wie zal het wijntje drinken als Bruidje dood is?

Dan zal er wel een ander zijn,
Die zal drinken den koelen wijn.
Laat gaan je gatje, laat gaan je gatje,
laat gaan je gatje een reisje,
Het gebeurt niet allen dag,
Dat men vroolijk wezen mag.

Het gedeelte, dat begint met „laat gaan je gatje" is een later toevoegsel. Het valt tamelijk uit den toon, maar zou ongaarne gemist zijn, want het voerde de vroolijkheid ten top.
Het heele gezelschap stond dan half op en maakte boven de stoelen dansende bewegingen.

Dit drinklied wijzigde zich niet alleen door den tijd, het kleurde zich ook naar de landstreek, waar het bekend en geliefd raakte.

In Brabant is men zeker niet afkeerig van het geestrijk druivenvocht, maar het gerstenat is er toch de volksdrank bij uinemendheid.Zoo is het te verklaren dat men daar gezongen heeft:

Deur birken deure
Ik wilder u gaen doen keuren
Syde gij dits of syde gij wals
Birken gij moter door mijnen als
Door mijnen als paseren
Deur birken deure
Deur birken deure.

Grappig is in den Noordnederlandschen tekst de volksetymologische verbastering der niet meer begrepen woorden „duytsch" en „walsch". In de boven gegeven lezing worden ze met moderne danssoorten in verband gebracht („schots en wals"), in een andere door mij opgeteekende redactie vind ik de mededeeling dat de bruid „schor en valsch" zingt.

Zoo klinken dan hier en daar nog echo's uit een ver verleden. Met gescherpt gehoor er naar te luisteren, ze vast te leggen, dat is het werk, dat ons op het oogenblik te doen staat.

Moge dit artikel er toe hebben bijgedragen dat meer dan tot nu toe bij dezen belangrijken en belangwekkenden arbeid door hen die daartoe in staat zijn daadwerkelijke steun zal worden verleend.



DIRK NIJLAND HAVENWEG (FOTO A. FREQUIN)

MR H. P. A. VAN BERGE HENEGOUWEN

DE INNERLIJKE DAAD

De leuze van dezen tijd is „Doe de Daad". Met deze leuze wordt veel meer gezegd dan velen meenen.

Elke grootsche gedachte, die aan de menigte voorgehouden wordt, loopt gevaar naar beneden getrokken te worden. Men denke hierbij slechts aan het na-middeleeuwsche katholicisme, dat het Christelijk geloof onder een op den duur luchtdicht geworden net van religieuze jurisprudentie verstikte. Dit ontzielde geloof is een eer geworden.

Zoo kan het nu ook gaan met het nationaal-socialisme. Reeds is men op dezen weg getreden op het oogenblik, dat men „Doe de Daad" ging vervangen door „Breng het offer". Doch hiermede werd juist deze heerlijke banier in het slijk geworpen.

Een kenmerk van het offer (offer in den modernen zin van het woord) is, dat men het primair als onaangenaam, smartelijk aanvoelt; men geeft het met een zucht; men is blij, als men eraf is; men legt zich een als onaangenaam aandoende beperking op om, naar men meent, het grootsche te doen. Door de gedachte echter aan het onaangename, het offer, heeft men zich juist van het grootsche afgestooten. Het offer is alleen uiterlijk.

De Daad echter is meer dan dat, zij brengt een verandering in de levenshouding te weeg, is dus een soort bekeering. De Daad is in de eerste plaats iets innerlijks. Heeft men eenmaal de innerlijke Daad gedaan, dan komt de uiterlijke daad vanzelf.

Voor goed begrip zij hier nog opgemerkt, dat de „daadmensch" zich vaak veel meer zal ontzeggen dan hij die offers brengt. Toch is de Daad niet hetzelfde als een offer. Dit is met de Daad in geen enkel opzicht te vergelijken. De Daad ligt veeleer jenseits van die wereld, waarin het offer thuishoort.

Uiterlijk heeft de Daad veel met het offer gemeen. De Daad is als het ware boven het offer uitgestegen. De Daad valt echter *niet* uit het offer af te leiden. De quantiteit van het offer kan nooit in de qualiteit van de Daad omslaan. Bij den „daadmensch" is elke gedachte aan het onaangename, het offer, weggevallen. Verschillende voorbeelden mogen deze gedachte nader toelichten.

Bij sommige menschen zal, wanneer er een orkaan woedt, de onbedwingbare neiging opkomen om de zee te gaan zien. Voor menschen, die b.v. een tien kilometer van de kust afwonen, zal dit niet zoo eenvoudig zijn. In vele gevallen zal men de zee slechts per fiets kunnen bereiken. Voelt men dit tegen de storm intrappen nu als een offer, dat gebracht moet worden om het grootsche te aanschouwen? Duizendmaal neen! Het fietsen zelf is een onderdeel van de roes, die het zien en hooren van den bulderenden storm teweeg brengt.

Wat vindt men van een hardlooper, die zegt, dat hij toch zulke offers moet brengen om als eerste de finish te bereiken? Het hardloopen en het als eerste bereiken van het einddoel zijn één. Zoodra de hardlooper zich de moeite van het loopen als een offer gaat realiseeren, zal hij verliezen.

Deze voorbeelden zijn slechts bedoeld ter verduidelijking; zij blijven echter verre onder de sfeer, waar de Daad gesteld wordt.

Waarom wordt door ons de Daad en het offer zoo scherp gescheiden? Omdat degeen, die de Daad niet doet en er zich met een offer vanaf maakt, moreel en vaak ook lichamelijk te gronde gaat. Men denke aan het weerzinwekkende dat de religieuze ascese vaak (niet altijd) in zich heeft. Meesterlijk is een dergelijke asceet in al zijn afschuwelijkheid uitgebeeld door Dostojewski in de figuur van vader Ferapont, den vijand van den starets Zosima, in zijn roman „De gebroeders Karamasow".

Maar vooral denke men aan dien man, wiens leven eigenlijk elke generatie tot een obsessie geworden is, aan dien middeleeuwer, die niet tegen de renaissance kon, aan Hamlet.

Als de geest zijns vaders, die hem de opdracht gegeven heeft, verdwenen is, zegt hij:

> „The time is out of joint; O cursed spite,
> That ever I was born to set it right!"

Uit deze woorden blijkt, dat Hamlet de Daad niet wil doen, hoogstens zal hij het offer willen brengen. Immers hierboven hebben wij reeds gezegd, dat bij het offer de gedachte aan het onaangename (O cursed spite) primair is. Hamlet's innerlijke Daad ware geweest: te worden van een middeleeuwer tot een renaissance-mensch. Dan had hij zijn opdracht vanzelf kunnen volvoeren. Men werpe ons niet tegen, dat Hamlet door een toeval zich van zijn opdracht niet heeft kunnen kwijten, namenlijk toen hij Polonius doodstak, meenende, dat deze de Koning was. Maar Hamlet deed toen juist de Daad niet. Hij deed het plotseling, zoo vlug, dat hij zichzelf geen rekenschap af hoefde te leggen; hij beet als het ware met zijn oogen dicht door den zuren appel heen. Wat was het gevolg van deze buiten de verantwoording omgedane handeling? Ophelia's waanzin, Laertes' haat, 's Konings argwaan en uiteindelijk zijn eigen ondergang. Ook komt duidelijk in dit stuk tot uiting, hoe Hamlet moreel te gronde gaat. De manier waarop hij Rosencrantz en Guildenstern naar

de andere wereld zendt, „not shrivingtime allowed", is gruwelijk.

Stellen wij tegenover Hamlet Ibsen's Brand. Als Brand hoort, dat zijn moeder zonder tot inkeer gekomen te zijn gestorven is, besluit hij haar schuld op zich te nemen.

„Tod ohne Busse. Tod wie Leben.
Ist da nicht Gottes Fingerzeig?
Von mir will er den Zins erheben,
Den sie zu zahlen sich begeben, —
Nun zehnmal weh'mir, wich'ich feig!

Ihr Sohn, will ich, auf Heimatsgrund,
Unwandelbar von dieser Stund'
An kriegen, Gottes Kreuzvasall,
Für Geistes Sieg in Fleisches Fall.
Gott gab mir seiner Zunge Erz,
Glomm seine Zornglut mir ins Herz; —
Nun steht mein Wille hoch in Halmen,
Nun darf ich, nun kann ich Fels zermalmen!"

Hoe geheel anders dan de hierboven aangehaalde woorden van Hamlet!

Men zal ons willen tegenwerpen, dat het door ons gemaakte onderscheid van Daad en offer bij Brand niet opgaat. Immers, hoe zwaar is hem het offer van zijn zoontje en later van zijn vrouw niet gevallen. En hebben wij niet als kenmerk van het offer het smartelijke genoemd; het smartelijke, dat hier in den hoogsten graad aanwezig is? Toch, wanneer de Daad gedaan is, blijft niets van het verdriet over. Dit blijkt duidelijk uit Agnes' woorden, toen zij de Daad deed door haar kind te offeren. Het kind omhoog heffend zegt zij:

„Gott! Was ich Dir hier gegeben
Darf ich *stolz* zum Himmel heben!"

Beteekent dit nu, dat zij met vreugde haar kind offerde? Natuurlijk niet. De sfeer, waarin de Daad geschiedt, is van een geheel andere orde; dat is de sfeer van den trots en . . . . van den deemoed.

Uit de „Brand" zien we juist hoe weliswaar de Daad uit het offer oprijst, maar toch van een totaal andere orde is.

Hiermede zijn wij gekomen in de sfeer waar de Daad geschiedt. Deze sfeer is de religieuze.

Hoe komt de Daad tot stand? Zooals hierboven reeds gezegd, is de Daad een soort bekeering. Een mensch bekeert zich niet zelf; hij wordt bekeerd. Wanneer men van iemand zegt, dat hij zich bekeerd héëft, dan bedoelt men alleen, dat hij zich ontvankelijk heeft gemaakt voor de bekeerende kracht. Hieruit volgt: opdat de Daad gedaan worde, is er genade noodig. Dit woord natuurlijk niet in uitsluitend christelijken zin gebruikt. Met het woord „genade" wil alleen maar gezegd zijn, dat voor het doen van grootsche dingen de inwerking van een sterker dan menschelijke macht noodig is.

Ten aanzien van dichters gebruikt men wel het woord „inspiratie". Deze afhankelijkheid van den dichter van een hoogere macht wordt op zeer schoone wijze beschreven in het boek „Dionysos" van Walter F. Otto. Hij zegt o.a. op blz. 34 dat „der Menschengeist *nicht* aus eigenen Kräften, auch nicht unter den günstigsten Umständen schöpferisch werden kann, sondern der Berührung und Erregung durch ein wunderbares Anderes bedarf, und dass die Wirksamkeit dieses Anderen, wie hoch auch die menschliche Begabung angeschlagen werden mag, den wichtigsten Teil des schöpferischen Gesamtvorgangs ausmacht. Das ist es, was die Schaffenden zu allen Zeiten bekundet haben, indem sie sich auf eine von höheren Wesen ausgehende Inspiration beriefen. Wenn Homer die Muse anruft, ihn zu belehren; wenn Hesiod erzählt, dass er den Gesang der Musen gehört habe und von ihnen selbst zum Dichter geweiht worden sei, so sind wir gewohnt, darin nicht mehr zu sehen als die notwendige Folge eines Götterglaubens, der für uns keine Geltung mehr besitzt. Hören wir aber auf Goethe, wenn er ernstlich versichert, dass die grossen Gedanken in keines Menschenhand seien, sondern als Geschenk und Begnadung mit ehrfürchtigem Danke hingenommen werden müssen, dann lernen wir die Bekenntnisse eines Homer, eines Hesiod und vieler Anderer in einem neuen Lichte sehen. Ob wir an Apollon und die Musen glauben mögen oder nicht, wir müssen anerkennen, dass zu den schöpferischen Akten grossen Stils das lebendige Bewustsein von der Gegenwart eines höheren Seins mit Notwendigkeit gehört, und dass unsere Beurteilung dem Phänomen solchen Schaffens niemals gerecht werden kann, wenn sie von dieser Tatsache keine Kenntnis nimmt. Auch die kleineren Geister, die in einem längst vorgezeichneten Wirkungskreise neue Gestalten von schlichterem Range hervorbringen sind sich des geheimvollen und wunderbaren, das mit ihnen geschieht wohl bewusst. Je mehr wir aber aufsteigen zu den grossen, den ursprünglichen und wegweisenden Schöpfungen, um so deutlichter und mächtiger wird dieses Bewusstsein."

Wil dit nu zeggen, dat men om de Daad — de Daad des dichters, zijn schepping, is niet wezenlijk te onderscheiden van die van hen, die men geen dichter pleegt te noemen bijv. de reformator, de politicus, de soldaat — te doen alleen maar afwachten kan? Niets is minder waar. Juist wanneer men eenmaal tot de ontdekking is gekomen, dat de mensch het instrument bij uitstek is, waarop de Godheid speelt, is het de hoogste plicht dit instrument zoo volmaakt mogelijk te maken. De eisch, dien de „daadmensch" bij dezen zwaren arbeid zichzelf stelt, is „alles of niets". Ja, in het „alles" onderscheidt hij zich juist van dengeen, die alleen maar offers brengt. Omdat hij àlles offert zal hij zijn Daad niet afhankelijk willen stellen van succes.

In de Daad zelf zit het einddoel. Vandaar de even trotsche als deemoedige spreuk van Willem den Zwijger: „N'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer".

In het „alles" wordt de grootste triomf beleefd. Daarom is de brandstapel zelf, het „alles", voor den martelaar de hemel.



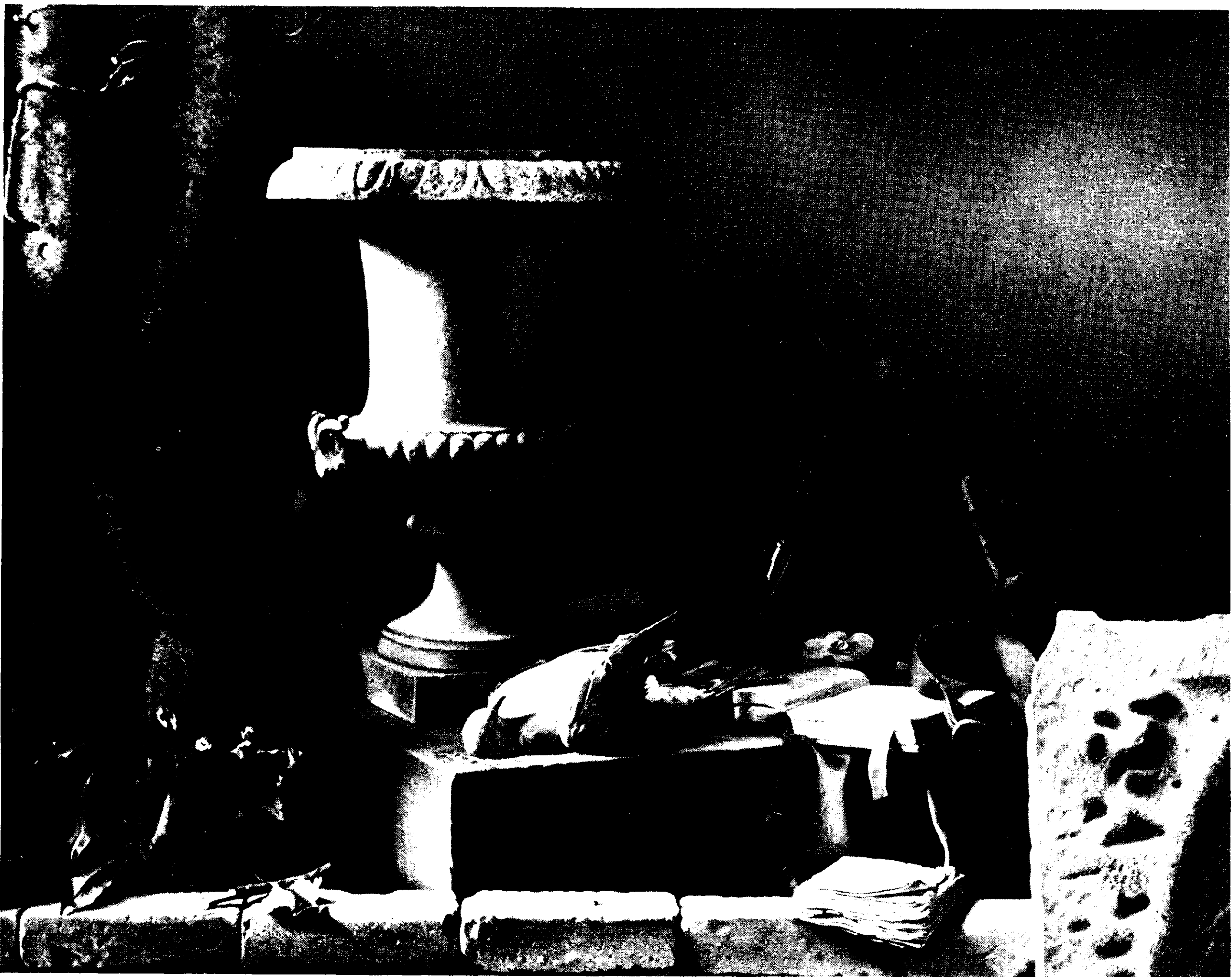
DIRK VAN GELDER   ZEEANEMONEN FOTO ARCHIEF



GRIEN   DAS HEXENLIED FOTO ARCHIEF



GUSTAVE DORÉ   DE ENGEL VERSCHIJNT MARIA FOTO ARCHIEF



RAOUL HYNCKES   ROSE TORTEL. FOTO A. BIJL

WOUTER WEERSMA

Wat ontbreekt er aan ons Tooneel?

Wanneer men regelmatig de tooneelvoorstellingen in ons land bijwoont, dan is men geneigd op bovenstaande vraag te antwoorden met: „alles". En inderdaad, het is eigenlijk een wonder, dat er zoo af en toe nog wel eens verzorgde tooneelvoorstellingen gegeven worden, die den toets der critiek kunnen doorstaan. Bij de meeste is dat echter helaas niet het geval. Dat het tooneel in Nederland bij het uitbreken van den oorlog in diep verval verkeerde en vrijwel geen publiek meer bezat, is een onomstootelijk feit. Men heeft dit geweten aan allerlei oorzaken, vooral aan radio en filmconcurrentie, aan de economische omstandigheden en aan andere oorzaken, maar de hoofdoorzaak lag toch wel bij het tooneel zelf. En nu als conjunctuurverschijnsel de schouwburgen wel vol zitten, zal het tooneel in Nederland moeten trachten juist in dezen tijd zichzelf te hervinden, opdat het een greep op de massa krijgt, die nog doorwerkt, wanneer straks de oorlog afgeloopen is en het normale leven zich langzaam zal herstellen.

In de eerste plaats ontbeert ons tooneel een eigen huis, uitgezonderd twee gezelschappen in Amsterdam en één in den Haag. Dat dit een handicap beteekent, zal ieder duidelijk zijn, want het is natuurlijk vrijwel onmogelijk rustig te werken wanneer men afhankelijk is van theater-exploitanten en zaalhouders, die bepaalde eischen stellen met het oog op hun financieele belangen. In Duitschland heeft een stad van eenige beteekenis haar eigen theater en eigen gezelschap, geleid door een intendant, die meestal wordt bijgestaan door een dramaturg en één of meer regisseurs. Deze intendant en zijn medewerkers behoeven zich over de financiën en de recettes niet het hoofd te breken en al is deze factor ook daar misschien niet geheel weg te cijferen, men is er toch minder afhankelijk van. Een figuur zooals b.v. bij het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam, waar een niet-kunstenaar directeur is, behoort in Duitschland tot de onmogelijkheden. Daar heeft hoogstens de burgemeester (c.q. diens vertegenwoordiger) het toezicht, de leiding berust bij een intendant. Dat bij dergelijke stedelijke theaters de outillage veel beter is dan bij de zalen van de particuliere exploitanten in ons land, die vrijwel een monopoliepositie bezitten en derhalve tot vernieuwing weinig geprikkeld worden, spreekt haast vanzelf.

Een dramaturg, die aan een tooneelgezelschap verbonden is, bestaat in Nederland niet. De particuliere tooneelgezelschappen besparen zich natuurlijk gaarne den salarispost die voor een dramaturg moet worden uitgetrokken, maar aan de gesubsidieerde gezelschappen zou eigenlijk de eisch moeten worden gesteld, wel een dergelijken functionaris aan het gezelschap te verbinden. Immers, diens functie is een zeer belangrijke. Hij zal in hoofdzaak tot taak hebben het repertoire van het gezelschap samen te stellen. Deze taak nu wordt in Nederland door de tooneeldirectie vervuld, maar het is duidelijk, dat deze daarvoor de tijd ontbreekt. In de practijk is het dan ook zoo, dat een tooneeldirecteur tusschen neus en lippen door stukken leest en eigenlijk is het vaak puur toeval, wanneer hij iets van zijn gading vindt. Maar al te vaak doet hij met een „God zegene den greep" een keuze, omdat de tijd voor een nieuwe voorstelling dringt en hij niet weer eens een aantal stukken kan lezen, hij heeft het veel te druk met spelen en repeteeren en andere besognes. Een dramaturg daarentegen heeft niets anders te doen dan stukken te zoeken. Hij kan zich ook de luxe permiteeren om eens met een auteur te gaan praten, wanneer hij een stuk heeft gevonden, dat hem wel lijkt, doch dat naar zijn meening zal moeten worden omgewerkt. Dit is ook voor de tooneelschrijfkunst van veel belang; want op deze wijze is het voor een auteur mogelijk om „gespeeld" te worden, waarvan hij zelf het meeste leert, terwijl anders zijn werk in de lade zou blijven liggen. Dit alles klemt nog temeer, omdat men van een dramaturg een groote eruditie mag verwachten, grooter althans dan van den directeur, die in het beste geval een goed tooneelvakman is. Maar dáármee alleen komt men er natuurlijk niet, want een breede algemeene en letterkundige ontwikkeling, levenservaring, psychologisch inzicht en menschenkennis zijn minstens even zoo noodzakelijke eigenschappen en dat alles is in één mensch vrijwel niet te vereenigen. De dramaturg dient dan ook een aanvulling te zijn op den tooneeldirecteur.

De regisseurs in Duitschland hebben vrijwel allen een speciale regie-opleiding genoten en dat lijkt toch ook logisch. In Nederland echter kent men een dergelijke opleiding niet. Hier wordt men regisseur, doordat men zich op de een of andere wijze op den voorgrond stelt. Dat wij dan ook waarachtige regisseurs missen, is niet te verwonderen. Wil ons tooneel zich in den toekomst een blijvende plaats bij zijn publiek veroveren, dan zal het aan die regie-opleiding de noodige aandacht moeten schenken. Het zal zoo moeten worden, dat enkele jongeren, die blijk hebben gegeven „scheppend" tooneelkunstenaar te zijn, voor regie-opleiding, b.v. door het volgen van cursussen in Duitschland, in aanmerking komen. Met deze schijnbare paradox van „scheppend tooneelkunstenaar" bedoel ik, dat er acteurs zijn, die alleen maar op aanwijzing kunnen spelen en anderen, die het uit zichzelf hebben, die dus

kunnen analyseeren. Bovendien moeten de regie-candidaten paedagogische eigenschappen bezitten, want zij moeten tenslotte hun ideeën in anderen tot leven kunnen wekken.

In Nederland moeten de regisseurs nog maar al te vaak hun acteurs opleiden, want een goede tooneelschool ontbreekt. Het tooneelonderwijs is gecentraliseerd in een ongelukkig schoolgebouw te Amsterdam, waarvan de meeste leeraren tevens acteurs zijn; derhalve kunnen ze slechts te hooi en te gras eens les komen geven. De financieele middelen van deze school zijn al evenzeer bedroevend, bovendien ressorteert dit onderwijs onder het Departement van Opvoeding, Wetenschappen en Kultuurbescherming, waar men van de eischen van het tooneel wel niet bijzonder goed op de hoogte zal zijn. De leerlingen van deze school missen elke aanraking met de practijk, want zij mogen zelf niet in tooneelvoorstellingen optreden en worden dus slechts volkomen theoretisch gevormd. En hoewel er in beperkte mate een studie-beurs mogelijk is, zal toch over het algemeen een jongmensch met tooneeltalent doch zonder de noodige financiëele middelen — zeker als de woonplaats buiten Amsterdam ligt — deze school niet kunnen volgen. De opleiding in de practijk (het volontair stelsel) is over het algemeen zeer droevig. Niet alleen hebben de directies en de regisseurs van de tooneelgezelschappen geen tijd om de leerlingen behoorlijk op te leiden, doch het aantal dergenen, die in staat zijn een behoorlijke opleiding te geven, is zeer klein.

Voor het repertoire heeft men weliswaar de keus uit een internationale „aanbieding" — in normale tijden tenminste — maar ons tooneel zal nooit ten volle een bloeiende kunst worden, wanneer wij niet ons eigen nationale repertoire hebben. En dat het aantal goede Nederlandsche tooneelschrijvers niet groot is, mag bekend worden geacht. Er zijn enkele literair aangelegde en ook zeker begaafde schrijvers, wien echter de noodige technische kennis ontbreekt en er zijn enkele handige knutselaars, die wel den tooneel-knobbel bezitten, maar die geestelijk te weinig beteekenen.

Wat ons tooneel verder nog ontbreekt is: publiek. Men mag geen rekening houden met het abnormale verschijnsel van heden. Het groote schouwburgbezoek is thans te danken aan oorzaken, die met tooneel-liefde maar weinig te maken hebben. De menschen willen, nu zij in dezen oorlogstijd alleen maar nare dingen beleven, natuurlijk zich 's avonds gaarne amuseeren. Daarbij komt, dat men van film en variété een beetje beu is en dat de zwevende koopkracht alsmede het weinige vertrouwen in de Valuta de menschen het geld gemakkelijk doet uitgeven, terwijl het gemis van de radio sinds korten tijd ook een factor kan zijn. Maar in wezen is de Nederlander met zijn zuinigen aard, met zijn Calvinistischen inslag en zijn degelijk-huiselijke gewoonten geen schouwburgbezoeker. Daartoe zal hij moeten worden opgevoed — in hoofdzaak door school en pers — en juist met die opvoeding is het ook alweer droevig gesteld. De schoolvoorstellingen worden in den regel georganiseerd door leeraren of commissies — en in de beste gevallen hoogstens twee- of driemaal in een seizoen — die in den regel geen verstand hebben van tooneel, doch deze kunst slechts als ondergeschikt medium beschouwen voor het literatuuronderricht. De pers heeft haar voorlichtende en opvoedkundige taak maar al te veel verzuimd om zich te bepalen tot het leveren van critiek, die voor de groote massa tot hoogst ongewenschte gevolgen leidde. De tooneelcritiek, waarbij de deskundigheid ook nog wel eens zoek was, heeft zich meer bewogen op het terrein van den kunstrechter dan van den kunstpaedagoog.

Dat er aan ons tooneel nog wel iets ontbreekt, zal na het bovenstaande geen toelichting meer behoeven. Er is één lichtpunt in al deze sombere perspectieven en dat is de liefde voor het vak, die vrijwel alle acteurs bezielt. Ook in den tijd, toen de gages allerbedroevendst waren hebben zij voor het meerendeel hun vak niet verlaten, zij hebben er armoede en materieele ellende voor over gehad. Het moet mogelijk zijn met dergelijk materiaal groote dingen te doen. Maar men zal begrijpen, dat verbetering op al deze gebieden niet een eenvoudige zaak zal zijn. Integendeel, slechts moeizaam, schrede voor schrede, zal de lange weg naar een beter tooneel in Nederland kunnen worden afgelegd. Het is een schoone taak voor hen, die hiermee zijn belast, maar een ontzaglijk moeilijke. Vóór de oprichting van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en de Ned. Kultuurkamer werd deze taak volkomen verwaarloosd en men zal moeilijk kunnen verlangen, dat thans in een paar jaar tijd die achterstand zal worden ingehaald. Aan den anderen kant echter zal men dienen te bedenken, dat de tijd dringt. Juist nu is de tijd gunstig, het getij is mee, de wind blaast in de zeilen.



ANTON PIECK NEUSHOORNVOGELS (FOTO ARCHIEF)

P. DEZAIRE

DE GROND VAN HET SMAAKVERSCHIL

Het oude gevleugeld woord: de gustibus non disputandum est, over den smaak valt niet te twisten, moet niet aldus opgevat worden, dat op kunstgebied de persoonlijke smaak heer en meester is en zijn moet, zoodat ieder voor zich in laatste instantie heeft uit te maken, welken graad van schoonheid en dus welke aesthetische waarde een kunstwerk bezit.

Dat er verschil van smaak is, is alleszins begrijpelijk en gezien onze individualiteit even natuurlijk als dat er verschil van meening bestaat en verschil van sensitieven smaak. Een menigte menschen lust de een of andere spijs niet. Van den anderen kant zijn er ook eetwaren die algemeen „in den smaak" vallen. Naast de persoonlijke bestaat dus de algemeene smaak. De eerste heeft binnen zekere grenzen recht van bestaan. Hij mag zich echter niet in onredelijkheid boven alle aesthetica verheven wanen en hooghartig als opperste rechter, uit de hoogte van zijn Ivoren Toren, veroordeelen wat mogelijk in de aesthetische achting van millioenen torenhoog staat. Deze smaak hoeft overigens niet per se af te wijken van den algemeenen, waarmee hij immers volkomen vereenigbaar is.

Het karakter van den algemeenen smaak is uiteraard slechts in algemeene trekken aan te geven. Hij is af te leiden uit de eigenschappen van dat betrekkelijk gering aantal kunstvoortbrengselen, dat algemeen in den smaak valt van hen, met wier smaak zeker rekening moet worden gehouden. In den ruimsten zin is hij de smaak van een volk. Zijn bestaan in dezen zin kan eenigszins denkbeeldig zijn, maar hoe meer deze smaak werkelijk volksch of rassisch bepaald en bodemverbonden wordt, des te grooter zal ook de mogelijkheid van een feitelijk bestaan worden. In een engeren zin is de algemeene smaak de smaak van een groep of kring van personen, van in eenig opzicht gelijkgezinden of bij elkaar behoorenden.

Zoolang dit volk, deze groep zuiver en normaal voelt, zal deze smaak ook zuiver en normaal zijn. Onder normaal dient niet zoozeer louter negatief verstaan te worden wat niet abnormaal, niet afwijkend of pathologisch is, maar positief het aesthetisch gevoelen volgens de norm van de aangeboren, overgeërfde lichamelijke en geestelijke constitutie; het gezonde voelen naar eigen, volkschen en rassischen aard, waartegenover de ziekelijke, ontaarde of gedepraveerde gevoelens staan van decadenten, gederacineerden, verjoodschten, veramericaniseerden en volksvreemden.

Dit alles moet niet zóó opgevat worden, dat in dezen voorschriften zouden kunnen gegeven worden. Men kan ons immers ook niet verplichten het pure zout, dat voor den neger een lekkernij vormt, als snoepgoed te beschouwen. En iemand die nu eenmaal geen zure appels lust, kan men niet zonder meer zulke appels lekker doen vinden of zelfs zoo maar eetbaar maken. Zoo ook kan echte negerkunst ons niet bekoren, evenmin als al datgene, dat ons aangeboren wezen „tegen de borst stuit". Aristoteles en Horatius hadden dan ook in hun z.g. poëtieken geen eigenlijke, dwingende voorschriften willen geven. Althans zeker niet de eerste. Zij wilden dienen en bevorderen, niet den wetgever en schoolmeester uithangen. Aristoteles constateerde, dat bij goede kunstvoortbrengselen telkens weer zekere dingen terugkeerden. Een dichter deed dus verstandig daar ten zeerste rekening mee te houden, wilde hij bij het volk in den smaak vallen.

De onvervalschte plastische kunst van een volk kan niet liegen, maar openbaart onverholen diens aard en mentaliteit. De Assyrische kunst legt o.a. in haar gevleugelde stieren, als tempelwachters fungeerend, getuigenis af van den woesten aard van dit ruw volk van veroveraars en dwingelanden. Terwijl zich hierin een exces van mannelijkheid, een bruutheid vertoont, spreekt uit de kunst uit den tijd, die aan de Fransche Revolutie voorafging, een zekere verwijfdheid, waardoor de charme zoo gemakkelijk in frivoliteit verviel. Welk een afstand is er ook niet tusschen den „bonbondoosstijl" van Boucher en Fragonard, de feeërieke elegantie van Watteau eenerzijds en de trouwe, zij het dan rauwe kunst van Breughel en Brouwer!

Vergelijkt men een heerenhuis uit de vorige eeuw met een uit den modernen tijd, dan voelt men bij het eerste onmiddellijk evenwicht en een zekere symmetrie, althans die gelijkmatigheid en effenheid, waarvan stilte en rust uitgaan. Hier is een zekere geslotenheid, een onbewogenheid, niet in den zin van gevoelloosheid zoozeer — al kwam zij inderdaad voor als gebrek aan sociaal gevoel — als wel in den zin van afwezigheid van onstuimigheid en gebrek aan zelfbeheersching en verder een stille voornaamheid. Bij de eigenaars beantwoordden daar verder aan een evenwichtigheid en gewichtigheid, een zelfgevoel, een klaarheid van geest en gemoed, een deftigheid, die gepaard ging met teruggetrokkenheid. Een schril contrast daarmee vormt de moderne villa met haar gebrokenheid van stijl, symbool van een mensch die brak met traditioneele waarden en idealen, met haar massale daken, die de muren als het ware onderdrukken, waarbij dan veelal een onmogelijk logge, monumentale schoorsteen grotesk en onharmonisch afsteekt, als een *onderdeel* dat in strijd met zijn wezen een *deel* wil zijn en een bestaan-op-zich voor zich opeischt.

Gelijk het vogeltje zingt zooals het gebekt is, zoo schept de kunstenaar zooals hij geaard is. Zoo ook is het onze aard die onzen smaak bepaalt. Kunstenaars, wier mentaliteit, karakter en levensopvatting niet harmonieeren met de onze of wier stijl niet verwant is met de lijnen en vormen, de gedaante en de physionomie van ons lichaam en onzen bodem, kunnen mogelijk wel die gevoelens, die de zielkunde „Kultuurgevoelens" noemt, bij ons aanspreken en wij zullen in voorkomende gevallen mogelijk in bewondering staan voor de knapheid en misschien de hoogheid die in hun werk belichaamd zijn, zij kunnen ons nooit dat supreme, zuiver aesthetische genot schenken dat zij ras- en ook tijdgenooten (waarover aanstonds) vermogen te bieden.

Ik moet hier eerst op een merkwaardig feit wijzen. Het was reeds Leonardo da Vinci bekend, zooals uit zijn „Tractaat" blijkt, dat de beeldende kunstenaar zijn lichamelijke constitutie, althans deelen daarvan, in zijn scheppingen legt. Zoo is de Christusfiguur van Rubens altijd weer een zeer vergeestelijkte Rubens zelf. Zelfs zijn plompe beenen heeft men in zijn gestalten teruggevonden. Even groot is de gelijkenis tusschen Rafaël, Botticelli, Van Dijck, enz. enz. en de gestalten hunner doeken (dat Botticelli naar het model der „bella Simonetta" werkte, is hiermee volstrekt niet in tegenspraak; integendeel). Zoo heeft men de wet kunnen opstellen, dat de kunstenaar niet buiten zijn eigen lichamelijkheid treedt. Rembrandt's gestalten zijn niet Apollinisch als die Grieksche gestalten van goden en menschen die werkelijk „goddelijk" zijn, omdat Rembrandt zelf absoluut niet die gestalte bezat en de menschen van zijn land en tijd niet meer die prachtfiguren waren, die zich herhaaldelijk in levenden lijve aan den kunstenaar der Antieken vertoonden. Maar Rembrandt's schoonheid lag in zijn karaktervol gezicht en in zijn oogen met hun wonderbaren glans. Daarvandaan hebben zijn portretten dat karaktervolle en karakteristieke, dat wij zoo bewonderen.

Zooals de kunstenaar uit innerlijken, onbewusten drang werkt naar zijn lichaam en aard, die hij ten slotte van zijn voorouders en ouders heeft, zoo is onze smaak aan onze lichamelijke en ziele-geaardheid, aan onze physionomie en ons phœnotype, in één woord: aan onze persoonlijkheid gebonden. Zooals wij een aartje naar ons „vaartje" hebben, zoo hebben wij ook onzen smaak naar onze persoonlijkheid. Wij smaken zooals wij zijn. Hier ware een wet van den smaak op te stellen, zooals Duitsche kunsthistorici das Gesetz der Leiblichkeit of das Körperprinzip — waarover zooeven sprake was — erkennen.

Verdere gewichtige determinanten van kunst en smaak, die meer aan de oppervlakte en zichtbaar werken, ook meer bewust vaak, dan de diepe en geheimzinnige rassische gesteldheid en die daardoor zoo gemakkelijk en schijnbaar blijvend de werking van de rassische wetten kunnen beïnvloeden en soms zelfs oogenschijnlijk ontwrichten en te niet doen (uiteraard slechts bij kunstenaars van lageren rang), zijn de factoren van tijd, milieu en opvoeding. Het is vermoedelijk hetzelfde ras, het Noordras geweest, dat vanuit N.- en N.W.-Europa naar W.-, Z.O.- en Z.-Europa trok. De daar aangetroffen autochtone bevolking was in het Noorden en Westen van ander ras dan de inheemsche bevolking in het Zuiden en Oosten. Zelfs al was dit laatste niet het geval geweest, dan moet de kunst dezer emigranten in een geheel ander klimaat en omgeving, in een geheel andere eeuw en in geheel veranderde levensomstandigheden en levensopvattingen, bepaaldelijk ook als spiegelbeeld van een geheel andere mythologie, ook een geheel ander aspect vertoonen.

Natuurlijk kunnen wij in de vreemdrassige kunst naast zekere vormen vooral ook zekere stemmingen, gevoelens, karaktereigenschappen, ideeën, enz. uitgedrukt vinden, die aesthetische erkenning voor zich opeischen en van ons ontvangen. Wanneer wij dan in den geest abstractie maken van het niet-bekoorlijke in de vormgeving of anderszins, dan kan zulke kunst, als een algemeen-menschelijke- maar daarom nog volstrekt geen wereldburgerlijke kunst, die immers juist integendeel slechts bij sterke vervaging van rasgevoel kan bestaan — ons wel degelijk ontroeren.

Dergelijke wezenlijke overeenkomsten, bij alle uiterlijke en graadverschillen, als bij de flora en fauna van de verschillende werelddeelen, treffen wij ook op ethnologisch en anthropologisch gebied aan.

Op geestelijk en zielkundig terrein zijn er zekere algemeene, natuurlijke gevoelens als liefde, haat, smart en vreugde, zekere algemeene idealen als het patriotisme en het Godsideaal; zekere algemeene karakterwaarden als de trouw, de dapperheid, de eer; zekere algemeene eigenschappen als de schranderheid, de kracht, de rechtschapenheid, die het gemoed op de aangrijpendste wijze kunnen treffen. Waar en hoe ook dit alles wezenlijk en afdoende gestalte heeft gekregen, mits op voor ons begrijpelijke en aannemelijke wijze, daar zullen wij ons in verwantschapsgevoel aan den waarachtigen kunstenaar gewonnen geven.

Is de kunstenaar van ons ras en onzen bodem, dan zullen zijn idealen en opvattingen en stijlgevoel de onze moeten zijn, in wezenlijke trekken, gelijk ook omgekeerd. Wij hebben dan niet het recht ons in eigengereidheid af te wenden en te zeggen: een kwestie van smaak, evenmin als wij het recht hebben ons ras te verloochenen.

Wanneer onze smaak zuiver en voldoende ontwikkeld is, dan hebben wij verlangen naar of idee in een voortbrengsel van kunst waarin gaaf en diep op stijlvolle wijze een idee geïncorporeerd is. Het is de meesleepende, welsprekende wijze, waarop deze idee, b.v. de sluwheid, de moederliefde, de trouw belichaamd is, maar het is objectief beschouwd toch ook deze idee, deze geest zelf, die overigens als „inhoud" van dien „vorm" absoluut niet te scheiden, ja eigenlijk niet eens te onderscheiden is, die de schoonheid uitmaakt van het kunstwerk, dat wij daarom wenschen te bezitten als beeld of schilderij, te zingen als lied, op te zeggen als gedicht of te lezen en te herlezen als roman.

Hoe minder kunstwaarde het kunstvoortbrengsel bezit, des te sterker ook zal het smaakverschil kunnen en mogen

zijn. Wie hooge eischen stelt aan techniek en stijl, omdat hij zelf min of meer vakman is, zal het werk gemakkelijk gebrekkig vinden. Wie levendig, warmbloedig en optimistisch van aard is, zal door de koele strakte of den somberen toon van een werk des te meer gehinderd worden. Vindt iemand een geest in een werk, die volstrekt de zijne niet is, dan zal hij dat werk veroordeelen. Erger nog wordt het, wanneer de onzuivere smaak tegenover het onzuivere kunstwerk komt te staan. Dan kunnen smaakoordeelen geveld worden, die ten onrechte bij den een met doodvonnissen en bij den ander met den hoogsten lof gelijk staan. Heeft de kunstenaar tendentieus of onbewust andere dan aesthetische, dus kunst-vreemde gevoelens belichaamd, dan zal allicht de beschouwer, die deze gevoelens in sterke mate bezit, geheel anders tegenover deze kunst staan dan degene die deze gevoelens niet of nauwelijks kent. Ik denk hier aan ethische, sociale, religieuze en erotische gevoelens. De jood Israëls wilde geen deernis wekken met zijn armoedige binnenhuizen, maar waarschijnlijk als alle joodsche kunstenaars, met name componisten, met zijn kunst geld verdienen. Dat deze grauwe schilderijen toch in den smaak van zoovelen zijn gevallen, komt mede door de propaganda die er van socialistische en socialiseerende zijde voor gemaakt is, waarbij een beroep op het echte of voorgevende sociale gevoelen van de menigte gedaan werd.

Zooals onze daden min of meer de resultante zijn onzer eigenschappen, waarvan nu de eene dan weer de andere op den voorgrond treedt en de daad het meest bepaalt, terwijl die eigenschappen in verschillende combinaties optreden en werken, zoo vloeit onze smaak, in bijzonderheden en op de keper beschouwd, uiteindelijk in bepaalde gevallen voort uit al die diverse factoren, omstandigheden en invloeden, die op zeker moment prikkelend of remmend, verhelderend, wijzigend of vertroebelend, maar altijd mede-determineerend op hem inwerken en er zoodoende hoedanigheid, richting en gehalte van bepalen. Door de kunst van menschen die beminden, ondervonden, leden en streden als wij, worden wij sterker aangetrokken dan door de scheppingen van degenen, die gevoelens vertolken die wij minder goed kennen, ook al zou de laatste kunst van beter gehalte zijn. Vooral gebeurt dat, wanneer die gevoelens nog sterk in ons spreken of hun onuitwischbaren stempel in ons achtergelaten hebben. Daarbij kunnen allerlei „individueelste", soms ziekelijke gesteldheden, die nog maar zijdelings of in het geheel niets meer met het aesthetische gevoelen te maken hebben, een woordje meespreken. Wie kent niet uit ervaring gevallen als dat van den student die met een muzikale compositie dweept, welke den naam van zijn meisje draagt!

Door rasvreemde invloeden, door overheersching van een geest van materialisme en karakterloosheid, kon de natuurlijke smaak allengs afgestompt, verminkt en zelfs pervers worden. Merkwaardig is echter, hoe een groot deel van een volk in een chaos van verwildering en een broeinest van bederf en botvieren van lagere instincten zijn gezonden smaak instinctief weet te bewaren, omdat het rein genoeg naar lichaam, geest en leven bleef en een kunst den rug toekeert, die zichzelf van het edele en raszuivere heeft afgewend.

Dat een regeering positief den gaven smaak op alle mogelijke wijzen ontwikkelt en negatief beschermt tegen verwording, is haar goed recht en meer nog haar heilige plicht, omdat het kultureele welzijn en daarmee een deel van het geluk van het volk daarmee gemoeid is. Ook een regeering kan den smaak niet dicteeren, maar zij kan en moet er voor waken, dat kultuurdragers slechts den goeden smaak bevorderen, d.i. den smaak voor het waarlijk-goede en waarlijk-schoone. Zij heeft het recht bewust of onbewust smaakbederf op een wijze die nadeelig is voor de smaakvervalschers, te bestrijden, zooals zij de kunstvervalschers mag bestraffen.

Bij alle verscheidenheid heerscht hier toch deze groote eenheid en gebondenheid, dat dit „waarlijk-goede en -schoone" vooral te verstaan is in den zin van het verwante.

De moderne Duitsche wetenschap heeft na 1933 met overvloedig materiaal direct en indirect aangetoond, dat dit verwante in de eerste, belangrijkste en voornaamste plaats het rassisch-verwante, het bloed-verwante, het bodem-gebondene is.



JAN WITTENBERG KAUWTJES (FOTO ARCHIEF)

D. WOUTERS

BEDELLIEDJES EN BEDELPRENTEN OP NIEUWJAAR

Van oudsher is het rijm een der mystieke taalschoonheden, die de menigte in haar ban houdt. Dat verschijnsel is zoo oud als de menschheid zelf. Elke taal heeft een overvloed van rijmen vol levenswijsheid, die eeuwen oud zijn. Zij zijn niet 't uitsluitend bezit van kultuur-volkeren, integendeel, wanneer alles wat in den ondergrond onzer beschaving nog verborgen ligt, eens opgedolven werd, dan zou men verbaasd staan over de primitieve kunst in woord en beeld, die aan het licht kwam.

Die schoonheid is vaak meer echt dan wat latere geslachten, die zich hielden aan wetten en zich stoorden aan anderer meeningen, voortbrachten.

Wie het verledene bestudeert, het bedolvene weder aan het licht brengt, ontdekt niet alleen tot eigen verheuging schoonheid in gedachte en vorm, maar krijgt daarbij een dieper inzicht in de ziel van zijn voorgeslacht.

Bij de smalle gemeente, zooals deze vaak gescholden werd, vooral door de patriciërs der achttiende eeuw, die met gouden lepels waren groot gebracht, kwam het leven te staan in het teeken der allereerste nooden: voedsel en dekking. Daarom ging het hen er voor alles om, eens wat extra's te verdienen of . . . te krijgen. De loonen waren zeer laag, pensioenen, ziektekassen, werkloozensteun en ongevallenverzekeringen waren er niet, en de van de hand in de tand levende werkman had een zorgenvol bestaan.

Is het wonder dat deze menschen hun troost zochten in den drank en dat het Maandaghouden vroegertijds een gewoon verschijnsel was?

Is het wonder dat deze vierde stand, weggeschoven in achterbuurten met woonhuizen, die nauwelijks dien naam verdienden, zijn zorgen af en toe wilde vergeten?

Wat extra's ontvangen om het voor wat extra's uit te geven, dat was de wensch van deze menschen en daartoe zochten zij allerlei wegen. Eén daarvan was in die dagen het gelegenheidslied, dat werklieden van allerlei soort aan de gegoede burgerij op feestdagen aanboden, gratis, maar met de stellige hoop op een goede belooning.

De gelegenheid hiervoor bij uitstek was Nieuwjaar, maar langzamerhand kwamen daar de jaarlijksche kermiswensch, de zomer-, voorjaars- en najaarsgroeten bij.

In Friesland was het voor vijftig jaar de gewoonte — of het zoo nog is, weet ik niet — dat de kinderen der gegoede burgerij zelfs alle denkbare nabije en verre familie en bekenden op Nieuwjaarsdag afliepen met hun „veel heil en zegen", alleen om wat ze kregen aan . . . centen of kleine zilverstukjes.

Het Nieuwjaarswenschen is wel zoo oud als de mensch heugenis aan de getijdenwisseling heeft. Het Joelfeest der Germanen was tevens Nieuwjaarsfeest; gastmalen, drinkgelagen en rumoer maken hoorden er bij. Dat rumoer diende in dien voortijd om de booze geesten te verjagen; daemones fugite — vlucht duivels — maar in later dagen ontaardde het in zinloos lawaai en gebrul. Het Nieuwjaarschieten, dat men voor kort nog op vele plaatsen hoorde, met voetzoekers, zevenklappers en oude voorlaadgeweren, is een schamel overblijfsel van het oude Nieuwjaarsrumoer. In de haven- en fabriekssteden doet de moderne tijd zich hooren met zijn stoomfluiten.

De erentfeste burgerij vond al die herrie en de veelvuldige dronkenschap op die dagen zeer hinderlijk. Het „klootjesvolk" werd dan baldadig en het verstoorde hun rustige zelfverzekerdheid. In besloten kring kon deze eerzame burgerij zich ook wel laten gaan — getuige de beperkende keuren op bruiloften en geboortefeesten, op kleeding en sieraad, zoowel hier als in Indië — en de vele lijders aan het pootje, de kwaal bij uitstek der achttiende eeuw en nog jaren later, waarvan Bicker Ray in zijn „Notitie van het merkwaerdige meyn bekent [1]) —" 1732 tot 1772 — zulke weerzin- en ook meelijwekkende staaltjes vertelt.

Neen 't was alles geen goud wat er blonk in dien goeden, ouden tijd.

In 1578 gaf de stad Amsterdam er reeds een keur tegen: „Also Mijne Heeren van den Gerechte verstaen, dat in voortijden vele ongeregeltheden gebeurt sijn met singen ende spelen van 't Nieuwejaer bij de straten ende voor der goede luyden deuren, daerdoor groote vergaderinge van 't volck quam te vallen op de straten, 't welck Mijne Heeren niet willende lyden, interdiceeren ende verbieden daeromme een igelicken, jonck ende oud, 't Nieuwejaer te singen of spelen bij de straten, noch voor der goede luyden deuren; op pene van 't overste kleed te verbeuren, 't welck des Heeren dienaers ende de wacht deser stede geauctoriseerd word eenen igelicken van degenen, die bevonden sallen werden te singen ende spelen, af te mogen nemen."

---

[1]) Amsterdam, 1935.

Dat ontnemen van 't opperste kleed op een eersten Januari was wel heel erg, maar . . . dubbele onderkleeding verhinderde nare gevolgen!

Telkens moest die keur vernieuwd worden!

Te Nieuwpoort aan de Lek werd nog in 1758 een verbod tegen „zingen ende luiden iets af te eischen" uitgevaardigd.

In Coevorden werd de regeering der stad in 1770 verzocht de uitdeeling op Nieuwjaar aan straatloopers te verbieden, maar de Drentsche volksalmanak van 1842 vertelt, dat men er aan hetzelfde euvel nog mank ging.

Jan ter Gouw, die in 1814 geboren is, deelt in zijn *Volksvermaken*[1]) mede, dat in zijn jeugd de Kalverstraat nog op haar „grondvesten dreunde", als 't Oude- in 't Nieuwe jaar geschoten werd, en iedere huismoeder zorgde voor „schrikpoeders!" Ja, in 1868 delibereerde de Amsterdamsche raad er nog over en werd het bij een moderne politieverordening verboden!

Er was veel oubolligheid bij onze vaderen der vorige eeuwen. Ze werden niet zoo gejacht en hadden den tijd tot vermaak. Een eigenaardig type is Hyronimus Sweerts, een „dichter" die Vondel mee ten grave droeg. Deze Sweerts werd ziek en zijn arts schreef hem als medicament ontspanningswerk voor.

Nu zijn uit die tijden de rariteiten-kabinetten bekend en het ligt voor de hand dat een derderangs dichter als Sweerts zijn keus op die rijmende fabriek liet vallen. Hij verzamelde — in dertig jaar!! — vele opschriften van luifels, wagenkratten, enzoovoorts. 't Is nog een alleraardigste verzameling. De eerste druk verscheen in 1682 onder pseudoniem Jeroen Jeroense. In dezen bundel wordt vermeld het Nieuwjaarsvers van den Haagschen torenwachter van 1624:

„Ik, trompetter welbedacht,
Hou snel en goed de wacht
Als ieder slapen placht.
Ik heet Heinderijk,
Wie is mijns gelijk
Die op den Haagschen toren
Zoo zijn trompet laat hooren?
U.E. dienaar wel grage
Trompetter op den toren van 's-Gravenhage,
Mijn gebiedenden Heeren
Die mijn geven kost en kleeren."

Tegenwoordig zijn er brandmelders in vele groote plaatsen, de telefoon is onder ieders bereik, maar het duurde toch tot het einde der negentiende eeuw eer de torenwachter verdween. Zoo bleef hij lang in eere in de oude Sleutelstad; de laatste torenwachter, die elk jaar zijn Nieuwjaarsprent gaf, onderteekende met C. J. van Pijpen; zijn langademig vers van 1885 eindigt met:

„Mag ik in het nieuwe jaar
U maar voor gevaar behoeden;
Blijft gij, door de gunst van God,
Steeds bevrijd van tegenspoeden.
Gaat het allen, allen wel,
Bloei elks huis door milden zegen;
Baadt zich ieder in 't genot
Van het goed, door God verkregen;
Blijf steeds Leidens grijze vest
Roem van kunst en wetenschappen;
Bloei geleerdheid als van ouds,
Steeds gevoed door de eelste sappen,
O, dan ben ik recht verheugd
En deel hartelijk in uw vreugd."

Het was op Nieuwjaarsdag bij de gegoede burgerij een ware inval van alle mogelijke personeel van lager rang, die een grijpstuiver extra best konden gebruiken. Stillewachts, puinhaalders, aschkarlieden, ombrengers van domineesbriefjes — waarop de kerkbeurten met de namen der dienstdoende predikanten vermeld stonden —, klokkenluiders, wegwerkers, waldiepers, straatveegsters, porders, jagers van diverse veerschuiten; er was wel een begin, maar geen einde aan en velen hadden op dien dag een bediende aan de deur, die op een kier bleef staan, opdat niet het aanhoudende gebel de bewoners doof zou maken!

In *Vaderlandsche Kindervreugd*, vertoond in acht kunstplaten met toepasselijke gedichtjes[1]), een kinderboekje dus, wordt bij een gravuretje een toepasselijk vaers gegeven; 't plaatje is met zijn steekjes en pruikjes achttiende-eeuwsch:

„Zelfs de nachtwacht, die voorheen
Wel een kinderweerwolf scheen,
Als hij door de straat spanseerde,
En de kleintjes slapen leerde,
Lacht nu vriend'lijk, schijnt zoo zacht,
Als een schaapje, ruig van vacht.
Zie dien karman zich eens buigen,
Hoor hem zijnen wensch betuigen;
Met de prenten in zijn hand,
Schijnt hij wel een schoolpedant.
Of geleerde boerenpreeker.
Schel vrij aan, mijn vriend, want zeker
Uw gelaat, uw pruik en hoed
Staan u thans uitnemend goed,
En gij schijnt een vorst dier menschen,
Die om voordeel voorspoed wenschen.
't Kleed maakt ook den man, niet waar?
Wensch dan deftig Nieuwejaar!"

In de *Opdracht aen de bekoorlijke juffers van Apollo's Nieuwe-jaersgift*, in 's Gravenhage bij Jan Van den Bergh, „Boekverkooper in de Schoolstraat, in Hippocrates," in 1745 uitgegeven, zegt de inleider dat hij voor zijn andere boekjes als „Kermisgift" een groot debiet had' en dat hij daarom nu „het onwaerdeerlijk Haegsche jufferschap" een heelen bundel met Nieuwe-jaersdichten aanbiedt, tegen den billijken prijs van 14 of 16 stuivers.

Het zijn minneliedjes, vaak op het kantje af en ze geven geen hoogen dunk van de achttiende eeuwsche deftige

1) Haarlem 1871.

1) Amsterdam, 1821; vierde druk.

burgerij. Maar wie daaruit de conclusie trekt dat deze eeuw de kroon spande in wulpsche liederen, heeft het mis. Wie Steyevoorts' bundels van 1524[1]) inziet of 't Antwerper liederenboek van 1544, weet wel dat dit niet zoo is. Dr Fr. Kraus e. a., hebben dat in hun Antropophieteia — Weenen, 1905 en 1906 — duidelijk voor alle tijden en volken met de stukken aangetoond, en onze Dordtsche vaderen mochten zwaar in de wapens zijn wat de dogmatiek betreft, ze leefden zich er niet minder om uit; niets menschelijks, ten goede of ten kwade, was hun vreemd.

Eén vers komt in de genoemde Nieuwejaarsgift voor, dat een afgerond beeld geeft van de Nieuwjaarswenschers:

„Niewe jaar, nieuwe jaar,
Wat val je mij ook zwaar
Door dat verbruide geven,
Daar ellik eischt, en niemand denkt,
Om nog een jaar te leven.

De aschbeer, de aschbeer
Gelijkend puur een heer,
Zoo deftig staat zijn wezen:
Hij maakt een droevig compliment,
En geeft u dan een oortjesprent,
Daar kun je 't breeder lezen.

En als dan, en als dan
Komt ook de klepperman,
Men zou van angst schier p.....:
Hij spreekt u van zijn waakzaamheid,
Wanneer men 's nachts te slapen leidt,
De reden kan men gissen.

Maar ei zie, maar ei zie,
Daar heb je nommer drie,
Die u weer aan zal klampen;
Gij moet, het zij u leed of lief,
Iets geven aan den oliedief,
En vulders van de lampen."

Achtereenvolgens komen de barrebier, de pruikenmaker, de armenverzorgers, de torenwachter, de tamboer, „de drommel en zijn moer, ja zelfs de luizenvangers".

In de kerk is 't de hondenslager, in 't koffiehuis de bediende en thuis:

„Hou je een meid, hou je een meid,
Of knecht? O, lieve tijd,
Dan ben je al verkouwen!
Al riep uw beurs reeds ach en wee,
Je moet een ducaton of twee
Hun in de klauwen douwen.

Maar dit al, maar dit al,
Is nog maar niet met al
Bij al die rekeningen.
Het zweet breekt mij al door mijn vacht,
Van angst, mijn stem verliest haar kracht,
De droes mag langer zingen."

Men bedenke dat deze weinig gekuischte taal bijzonder der Haegsche jofferschap was opgedragen!

Maar 't was niet allemaal zoo. Gelukkig! Ik heb een Nieuwe-jaars wensch aan alle Christen-menschen, uitgegeven te Hoorn bij T. Tjallingius, 1759, die naar de andere zijde overslaat. In een tiental noten worden even zoovele Bijbelteksten aangegeven en na de zegewenschen voor kerk en staat, voor den stadhouder en „die in hoogheid zijn", komen de weduwen en wezen, de akker, de veeman, de koopmanschap en de groote en kleine visscherij, om aldus te eindigen:

„Mijn naam is Cornelis Hovenier,
Tot Winkel, ziet, ben ik geboren,
Nu woon ik in de stad van Hooren;
Een weeskind ben ik opgevoed,
Ik schenk u dit uit liefde goed,
Wilt dit ook zoo ontvangen;
Dit is mijn hertsverlangen,
Opdat wij hebben met elkaar
Veel vreugde in het Nieuwe jaar."

Moraliseeren doen de liederen alle. Dat hoorde blijkbaar bij het geheimzinnige van den overgang van oud op nieuw, als de mensch terugdenkt aan de vervlogen dagen. Ook nu nog gaan velen ter oudejaarskerk, die de vorige twee en vijftig Zondagen verzuimden.

Een bijzonder fraai voorbeeld geeft een Enkhuizer Nieuwjaarsgroet van de stillewachts, 1 Januari 1816. Het was een benarde tijd. Van opleving na de Fransche overheersching was weinig te bespeuren; overal armoede en een zeer groot procent — dertig tot vijftig — bedeelden! Dat duurde jaren en de werk-inrichtingen in Zuid-Oost

[1]) Integraal en diplomatisch uitg. door Fr. Lyna en W. van Eeghem in 1929 te Antwerpen.



HOUTSNEDE BEHOORENDE BIJ NIEUWJAARSWENSCH VAN DE LANTAARNOPSTEKERS TE AMSTERDAM, 1 JANUARI 1855

Friesland van generaal Van den Bosch [1]) getuigen van de zorgen der overheid:

„Met zooveel hoop gesterkt, een jaarkring ingetreden,
Slaan we eerst ons dankbaar oog op 't lieve vaderland,
't Heeft met den wederspoed den hardsten strijd gestreden,
Maar 't had op zijne zij Gods onweerstaanbre hand.

't Huishoudlijk Werkhuis, aan de sloopzucht nauw onttogen,
Waar 't radde baanwiel snort voor 't nuttig haringwant,
Bekroont met goed gevolg der braven heilig pogen,
En reikt het daaglijksch brood aan de arbeidzame hand."

't Werkhuis was voor de werkloozen, die er een zeer schamel stukje brood verdienden. De straatliederen uit die jaren verhalen van bittere ellende en armoede; hier hooren we het tusschen de regels:

„Dat eerlijke armoe nooit vergeefs om bijstand zuchte,
Nooit vruchtloos zoeke en vrage om werk of onderstand,
Want hoe veel zedelijks uit onze grenzen vluchtte,
De mededeelzaamheid verbleef in Nederland."

Dit vers zegt genoeg om te begrijpen dat het narigheid was bij de kleine luiden.

Deze liederen zijn bijna alle op plano-formaat; een uitzondering maken de Ombrengers der Couranten en Domineesbriefjes — de predikbeurten-lijstjes —, die 't dichtst bij 't vuur zaten en dus met extra-groot-planovellen kwamen.

Dat van 1 Januari 1838, afgestemd op *De Rijn* van Borger, geeft even een kijkje op de gevolgen van de afscheiding van België, toen Engeland en Frankrijk ons wilden dwingen door onzen overzeeschen handel lam te leggen:

„De hemel spaar nog lang, tot heil van Nederland
Den hoogbeminden vorst, die met een vaste hand
Het roer van staat bestuurt; o mocht het hem gelukken
Ons land, het Status quo, dat schatten kost, te ontrukken.

Kort daarop deed Willem I „vrijwillig" afstand; het volk was na de Napoleontische jaren teleurgesteld en hoewel de koning-koopman zijn uiterste best deed en een vaste, te vaste, hand had, merkte de groote massa er zeer weinig van en werd zij hoe langer hoe meer ontstemd.

Heel langzaam komt er verbetering. In de „tijdliederen van Nieuwejaar" der eenzame straatvegers, omroepers, puinhaalders, opkorters [2]), waldiepers, aschkarmannen, enzoovoorts, wordt maar terloops in zachte termen op nood en zorg gewezen. Dit is te begrijpen. Het straatlied was voor huns gelijken en kon dus vrij uit hekelen [3]), maar het



PRENT BEHOORENDE BIJ NIEUWJAARSWENSCH VAN DE WALDIEPERS TE AMSTERDAM 1 JANUARI 1839

was aan de „smalle gemeente" niet geraden zulks ook te doen in liederen, die zij de eerzame burgerij ten geschenke op hoogtijdagen aanbood:

„Eerwaarde tempelheeren en achtbre burgerstand
Wanneer de klok heeft tien geslagen,
Dan vangen wij het ronden aan,
Totdat de morgen komt te dagen
En elk van ons naar huis kan gaan.
Wanneer er onraad wordt bevonden
Aan 't eigendom der stadgenoot,
Of reine maagden zijn geschonden,
Geheel van tegenweer ontbloot,
De fielten worden zeer onzacht
Gegrepen door de ratelwacht,
In 't holst der nacht, in 't holst der nacht.

De hooge hoed, thans het embleem der deftigheid, werd in het midden der 19de eeuw vrijwel door iederen ambachtsman gedragen. Er is een reeks schoolplaten van H. J. van Lummel — een zeer verdienstelijk schoolhoofd te Utrecht — waarop verschillende ambachten worden uitgebeeld; de stoere werklieden dragen er allen een hoogen hoed [1]).

Naast hen arbeidden ook de vrouwen bij de stadsreiniging. Er waren nog geen wetten op vrouwen- en kinderarbeid.

Bij de nieuwe beroepen, die omstreeks het midden der vorige eeuw hun intree deden — bij posterijen en gasfabrieken — namen de lager gegradueerden de „mode" der Nieuwjaarswenschen over. Wie verdient niet gaarne een grijpstuiver. Als dus de aschkarlieden en klokkenluiders nog slechts sporadisch voorkomen, dan houdt de postbode stand met zijn gas-collega. Maar het zijn niet meer de mooie bladen van vroeger, met een fraaie houtsnede en een gelijkwaardig gedicht. 't Zijn kaartjes, met b. v. een teekening van een brievenbus en een prozaïschen heilwensch erop.

---

[1]) Dr. J. J. Westendorp Boerma, *Joh. van den Bosch* als sociaal hervormer; Groningen 1927.

[2]) Waarschijnlijk een „titel" voor de „ambtenaren", die het straatvuil van honden, katten, paarden etc. wegveegden. Nederland was toch bij alle naburen „beroemd" om zijn zindelijkheid.

[3]) Zie mijn bundel *Bittere pillen*, Den Haag, 1943.

[1]) Zie de prent van de Waldiepers van 1839.

Dan zit er meer romantiek in de prentjes van 1855 en het gedicht is navenant:

„Mochten wij bij ruim gewin
Godes milde zegeningen,
Die wij 't oude jaar ontvingen,
Smaken met ons huisgezin,
Dankbaar zien we op 't oude jaar:
Hulde en dank den Alzegenaar.

Wij ontsteken dan het licht,
Maar bij ziekte of tegenspoeden,
Kan geen gaslicht u behoeden,
Dan een blik omhoog gericht,
Hem ons leed en smart gebracht,
Zoo de toekomst afgewacht."

Gelijk voor enkele jaren de crisis-liederen der werkloozen, die in onze brievenbussen kwamen, steeds in mineur stonden, in scherpe tegenstelling met de vroegere straatliederen, vol romantiek, liefde, moord en weedom, zijn de Nieuwjaarsliederen in een zeer bedeesden, theologiseerenden toon gesteld; wat klagerig en steeds wenschend: hierna beter. De eerzame opkorters, porders en klokluiders hebben stellig niet zelf hun rijmproeven gedicht. Ik verdenk ze ervan, dat ze als trouwe kerkbezoekers hun „geliefden tempelheer", of den schoolmeester-voorzanger overhaalden er een voor hen te maken. En . . . dat deed dan vele jaren dienst. Ik heb er zelfs met correcties voor een oplaag van een ander jaar.

Die 19de eeuwsche jaren waren wel zeer onecht. Hoe is 't anders mogelijk dat in 1850 nog een derde druk verscheen van een bundeltje voor kinderen: Nieuwe verjaars- en Nieuwjaarsversjes, nog wel voor de meer ontwikkelde en hoogere burgerij, met Fransche, Duitsche en Engelsche versjes zelfs. Het allereerst opgenomene is n. b. een Nieuwjaarsversje voor een moeder, die pas weduwe is. Hoe vond men het uit! Het kind reciteert als volgt:

„Mocht ik vroeger met mijn wenschen
Vol van vreugde tot u gaan,
Heden ziet de Nieuwjaarsmorgen
In mijn oog een droeve traan.
Ach, ik mis hem aan uw zijde,
Die zoo teeder en zoo trouw
Hier met u de zwakke schreden
Van mijn jeugd besturen zou.

Maar hoe 'k vader blijf betreuren
Ik vergeet den zegen niet,
Die de vader in den hemel
Mij in u, o moeder, liet.
Uw gespaard, uw dierbaar leven
Is op aard mijn hoogste goed . . . . . ."

Dit is wel een naar sentimenteel geteem, van alle kinderlijkheid gespeend. Maar 't was mode en de officieele dichters gingen met hun almanakverzen voor. Het straatlied was veel echter, driester en noemde de dingen bij hun naam:

„Vrienden, 'k wensch u allegaar
Vreugde en voorspoed bij elkaar.
Dat ieder voor zijn ouden dag
In dit jaar wat zorgen mag,
Ik wensch dat zij niet zullen trouwen
Die niets hebben om huis te houwen.
Ik wensch in 't huwlijk veel pleizier,
Aan ieder man zes kruiken bier,
Ik wensch aan ieder meisje een goeden man,
Aan den mulder wensch ik veel wind,
Alle jaren zijn vrouw een kind," enz.

Ieder krijgt zijn beurt en er is geen huilerige lamentatie met uitgestreken gezicht; het deed mij goed nog in 1933 een lied in de bus te vinden van een „werkloos vakman", waarschijnlijk niet door hem zelf gemaakt, maar van een of anderen „levensliedditchter" nagedrukt, dat eenzelfden toon heeft:

„Boeren willen rijker oogsten en geen ziekten onder 't vee,
Reeders willen minder stormen op de ongewisse zee.
Kooplui willen ruimer winsten, minder kosten, meer debiet,
Zangers meer applaus en geestdrift bij het zingen van hun lied.
Dieven willen minder toezicht, want dan zijn ze langer vrij,
Redenaars meer proselieten voor hun doel of hun partij;" enz.

Langzamerhand loopt het tegen het eind der negentiende eeuw met de Nieuwjaarsliederen ten einde. 't Was ook wel wat erg geworden. Náast de Nieuwjaarsliederen waren al vroeger de Kermiswenschen gekomen en nu kwamen zomer-, lente- en herfstgroeten er bij, terwijl tuinlieden, kappersbedienden, slagersjongens, portefeuillebezorgers, e. d. op gezette tijden fraai gedrukte kartonnetjes met hun groeten aanboden, natuurlijk om de „heb". Bij de posterijen werd het verboden en de laatste jaren is er weinig meer van te bemerken.

De volksdichters van de achtertrapdrukkerijtjes zijn vervangen door beroepsrijmers, die voor radio of krant hun werk doen.

Men kan zich niet meer voorstellen, dat thans een predikant het verzoek krijgt van de „werkers van het Liernurstelsel" [1]) — om een Nieuwjaarswensch voor ze te rijmen.

Te Leiden hebben de plano-drukken wel het langst stand gehouden. Ik heb er nog een van den torenwachter uit 1885 en merkwaardig met dezelfde onderteekening als van 1855 — C. J. van Pijpen —, toen hij blijkbaar pas in functie trad:

„Een nieuw begonnen jaar, een nieuwe torenwachter,
Schoon in de dichtkunst oud, meer dan een eeuw ten achter,
Komt tot u welgemeend, in 't nieuw begonnen jaar,
Met heil- en zegenwensch. Hij is vroegtijdig klaar . . . . ." enz.

In Maarssen kwam nog op 1 Januari 1940 een Nieuw-

[1]) Liernur — 1828, Haarlem — was de uitvinder ervan om faecaliën langs buizen door luchtdruk af te voeren!

jaarswensch van den aschman en in Oud-Loosdrecht van den klokluider op 1 Januari 1941:

„'k Sta hier bij 't touw van onze klok,
Waaraan ik zooveel jaar reeds trok,
Op Zon-, feest- en werkdagen.
't Ging net als andre jaren weer,
Toch meende 'k soms een enkle keer
De klok te hooren klagen.
Misschien verlangt hij naar den tijd,
Dat wij van oorlog weer bevrijd
Te zaam in vrede leven.
Laten wij, biddend, elke dag
God vragen, of dit komen mag
En Hem de eere geven.
Dan hebben wij misschien geleerd,
Veel dingen waren hier verkeerd,
Zoo kon men ze niet houwen.
Dit wensch 'k u allen 't Nieuwe jaar,
Wij kunnen dan weer met elkaar
Een nieuwe toekomst bouwen." [1])

Het Nieuwjaarslied was steeds een verlanglijstje, een „morgen-gaat-het-beter"; het vertelt van lijden, kommer en zorg voor de dagelijksche behoeften. Het verleden verdwijnt in der tijden nacht. De toekomst is verborgen, vol geheimenis. Rijmen en fabuleeren zal blijven, zoo lang er een menschengemeenschap is. Het lijkt mij niet misplaatst, ook voor deze tijden, te besluiten met een lied van mijn in 1927 overleden vriend, den schrijver en journalist G. van As [1]), die dichtte [2]):

„Stil en te middernacht
Moet het ter ruste gebracht,
't Nu doode jaar . . . . . .
Komt, doet het rouwkleed aan,
Vrome plicht dient gedaan:
Ginds wacht de baar . . . . . ."

Treed dan met stille schreen
Fluisterzacht heen, en ween; —
Dekt uw gelaat! —
't Jaar, dat uw leven droeg
Vreugd bracht en wonden sloeg,
Ach, het vergaat.
— — — — — — — — — — —
Onder der tijden kleed
Legt het voorbije leed
Zachtekens neer! . . . . . .
Keert dan! Het leven wàcht,
Zegt nu het jaar goenacht,
't Komt nimmer weer!

Bidt, nu 't verscheiden is,
God om behoudenis
In nieuwen tijd . . . .
Hij, die de toekomst ziet,
Wéét . . . . . . en wij weten niet! . . . .
Zijt gij bereid?"

[1]) Geteekend: Uw klokluider Jan Callenbach.

[1]) Pseudoniem G. Schrijver.
[2]) *Ons tijdschrift* 1905.



HOUTSNEDE BEHOORENDE BIJ NIEUWJAARSWENSCH VAN DE STILLEWACHTS TE ENKHUIZEN, 1 JANUARI 1816

PROF. DR TH. BAADER

DE DUITSCHE LITERATUUR VAN HEDEN

VI. *De gedachte aangaande het leven*

Zooals wij reeds in het vorige hoofdstuk, handelende over „De Gedachte aangaande den dood" gezegd hebben, speelt de gedachte aangaande het *leven* in de Duitsche dichtkunst reeds daarom een voorname rol, omdat de geheele *levenshouding van het Duitsche volk* bepaald wordt door een versterking en verhooging van alle dynamische krachten, die wij in ziel, geest en lichaam bezitten. Het is de dynamiek van al deze krachten, welke in de eerste plaats de *levensuiting* van het Duitsche volk bepalen. Wij hebben reeds (blz. 589) gezegd, dat de houding van het Duitsche volk en den Duitschen dichter gekarakteriseerd wordt door een zeer sterke kultureele *verbondenheid met het aardsche leven*. Deze oriënteering van het Duitsche denken op het aardsche bestaan is een feit, dat niet behoeft te verwonderen, gezien de haast bovenmenschelijke taak, welke ons op het oogenblik door de realiteit van deze wereld opgelegd is.

Nu gaat het hier niet om de opvattingen omtrent het natuurlijke leven, te weten om eventueel geuite gedachten aangaande het physisch-chemische en het psychische procedé van het leven als het wezen van het menschelijk bestaan in het geheel van de eeuwigheid van het potentieele leven, het gaat hier om de *wijsgeerige waardeering en verklaring van het individueele en boven-individueele levensbewustzijn*, dus om hetgeen wij *levensbeschouwing* noemen. Immers de philosophische wetenschap van het leven is de wijsbegeerte van de scheppende daad, van de waarden, van den zin, van de vrijheid, en verheft zich aldus tot in de wijsbegeerte van de geschiedenis en de anthropologie. Leven is de vormkracht, die aan de wereld haar zin verleent en die in de natuur en de geschiedenis zich doet gelden, maar zich in geen van haar zinvolle scheppingen uitput, integendeel steeds weer al het voor haar hinderlijke voorbijstreeft en nieuwe vormen schept.

Zooals de problemen van de wereldbeschouwing voor de wijsbegeerte waardeproblemen zijn [1]), zoo zijn ze het ook voor den dichter. Het verschillende karakter van de levensbeschouwing, dus of zij realistisch of idealistisch, egoïstisch of altruïstisch, of zij eudaimonistisch of hedonistisch, aesthetisch-artistiek of ethisch, of zij optimistisch of pessimistisch is, hangt o.a. ook af van het doel, dat men zich met en in het leven stelt en waartoe het leven als middel moet leiden.

In de wijsbegeerte van het leven spreken wij van „*existentie*" en verstaan hieronder volgens Heidegger's „Existentialphilosophie" de voor het zijn van den mensch en daarmede voor den mensch karakteristieke wijze van zijn. Het existentieele begrip van het zijn is — eveneens volgens Heidegger — slechts bij den mensch aan te treffen, dus het zijn van den mensch verschilt van het zijn van alle andere dingen daardoor, dat het door het levensproces zichzelf begrijpt als hetgeen, dat is en leidt. Het existentieele inzicht in het zijn vormt den onontbeerlijken grondslag voor het wetenschappelijk begrip van het zijn überhaupt. Dit begrip „existentie" is ook in de moderne literatuurbeschouwing ingevoerd, vergezeld door het begrip „*exstasis*" [2]). Onder „exstasis" verstaan wij den lichamelijkpsychischen uitzonderingstoestand, waardoor het tot een buitengewoon sterk (poëtisch) beleven van onze verhouding tot ons zelve en tot de ons omringende wereld komt. In de literatuurwetenschap is het dus het dichterlijk beleven van al hetgeen ons door onzen erfelijken aanleg en door onze en onzer voorouders ervaringen en wederwaardigheden onbewust met ons volk en met de wereld verbindt. Eerst in dezen zin komt de dichter tot het hem eigen dichterlijke leven, eerst zoo beleeft hij, door de exstasis, het leven van zijn volk en *het leven als geest.* [3]) Volgens Hermann Pongs leveren deze twee hulpbegrippen der literatuurwetenschap, nl. *exstasis* en *existentie* een verrassende hoeveelheid van de meest verschillende perspectieven op, waardoor de grondverhoudingen in een helder licht komen te staan. In het ware kunstwerk van den echten dichter vallen „existentie" en „exstasis" samen, te weten bewuste en onbewuste kracht; het van zich zelf bewuste geestelijke „ik" en het in het volk

[1]) A. Riehl, Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart (1903), blz. 173.

[2]) Hermann Pongs, „Neue Aufgaben der Literaturwissenschaft". Dichtung und Volkstum 38 (1937), 322 vv.

[3]) Met deze definitie van *leven* = *geest* staan wij dus dicht bij de opvatting van het Duitsche Idealisme; vgl. Joh. Hoffmeister, „Zum Geistbegriff des deutschen Idealismus bei Hölderlin und Hegel" Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 10 (1932) 9: „Der Geist ist, wie Goethe sagt, „des Lebens Leben", d. h. das Leben, das das Leben wandeln und den Tod überwinden kann."

wortelende onbewuste; vaderlijke geest en moederlijke oergrond; politieke en religieuze verantwoordelijkheid. Juist deze twee laatste begrippen zijn vooral vruchtbaar, om de houding van den dichter tegenover het leven te peilen: immers ieder dichter moet in zijn dichtwerk, zal het waarlijk een dichtwerk zijn, zijn standpunt bepaald hebben in zijn verhouding tot de gemeenschap en tot het bovenmenschelijke, het goddelijke. Door dit bewustzijn is zijn *levensgevoel* bepaald zoodat wij door een inzicht in zijn levensbewustzijn tegelijk de sterkte en eigenschap van zijn levensgevoel begrijpen. Maar onder poëtisch levensgevoel verstaan wij meer dan onder levensbewustzijn, want het begrip „levensgevoel" sluit de beslissing van den geheelen mensch in, t. w. het samen doen vallen van de „existentie" en de „exstasis" in het dichterlijk scheppingsproces: deze beslissing is geenszins alleen door den wil mogelijk, zij roept den geheelen bewust-onbewusten mensch op en grijpt door *bloed en ras* terug op de oervormen van stam en volk als uiting van de oerkracht, van de oerbeslissing, welke zich in den geest doen gelden met de kracht van een openbaring. Deze redeneering van den literatuurhistoricus Hermann Pongs, op ons onderwerp toegepast, wil zeggen, dat alles, wat wij in de hedendaagsche Duitsche literatuur als getuigenis van de levensopvatting van den enkelen dichter aantreffen, de *dichterlijke uitbeelding der eenheid is van de individueele en de boven-individueele eigenschappen der volksche existentie.*

Nauw met het karakter van de levensbeschouwing is verbonden de aard van den levensinhoud: maar de behoefte aan een geestelijken inhoud is geenszins in tegenspraak met een realistische levensbeschouwing. [4])

Om nu een methode te vinden, door welke wij in de dichtkunst de gedachte aangaande het leven in den zin van levensaanschouwing op een eenigszins bevredigende wijze kunnen peilen, dient ons *de leer van de denkvormen*, welke door Hans Leisegang [5]) werd uitgebeeld en door anderen werd overgenomen en aangevuld. [6]) Volgens deze leer onderscheiden wij: 1°. den *kosmisch-organischen* of *mystieken denkvorm*, 2°. den *heroïken* denkvorm, 3°. den *technisch-zinnelijken* denkvorm, en 4°. den *rationalistisch-idealistischen* denkvorm.

Natuurlijk blijkt reeds aanstonds een scheiding mogelijk ten opzichte van de dichtwerken van vrouwen en van die van mannen. Immers de eene denkvorm is meer bij vrouwelijke dichters aan te wijzen, de andere meer bij mannelijke. Zoo heeft de dichteres wel in het algemeen meer aanleg voor den kosmisch-organischen of mystieken denkvorm, de mannelijke dichter meer voor den technisch-zinnelijken en voor den rationalistisch-idealistischen denkvorm.

I. In *de gedachtenwereld van den kosmisch-organischen denkvorm* kunnen wij een overheerschen van de wereld van *het organische leven* opmerken, waarin dus de kringloop van zaad tot vrucht, van geboorte tot dood, van het begin en einde van het jaar met de wisseling van de jaargetijden, de boog van den dag en den nacht, van ochtend en avond, de hoofdrol spelen. Een mooi voorbeeld van dezen denkvorm is Peter Dörfler (geb. 1878 te Untergermaringen in Zwaben), vooral in zijn groote Algäu-romans „Der Notwender", „Der Zwingherr" en „Der Alpkönig" [7]), verder Bernt von Heiseler (de zoon van den Duitsch-Russischen dichter Henry von Heiseler) met zijn roman „Die gute Welt" en August Scholtis (geb. 1901 te Bolatitz in Opper-Silezië), de bevoegde verkondiger van het Oost-Duitsche grensnoodlot, die in zijn roman „Die Mährische Hochzeit" (1940) opgang en val van den mensch, geboorte en dood en den geheelen kringloop van het jaar als symbool van den kringloop van het menschelijke leven heeft uitgebeeld, met de kracht van een taal, waarin het werkwoord overheerscht, en met een geest, welke op een typisch barokke manier tusschen de dingen van hemel en aarde rondwandelt. Dezelfde mystieke denkvorm openbaart zich ook bij Ludwig Tügel (geb. 1889 te Hamburg), die in zijn novelle „Die Treue" (1932), welke gedurende den naoorlogschen tijd speelt, ons het meisje Luise Bretum voorstelt, dat samen met den uit den oorlog teruggekeerden officier Boodevaar zich opmaakt, om haar dooden verloofde tegemoet te gaan, omdat in haar het geloof is gegroeid, dat de gesneuvelde, wien zij trots haar liefde tot Boodevaar trouw wil blijven, op weg is naar zijn geboorteland.

Soms blijkt ook reeds uit de keuze van den titel van een dichtwerk, welken denkvorm de dichter bezit, zooals uit den titel „Jeden Morgen geht die Sonne auf" van Hermann Claudius (1939), of „Ewig wiederkehrt die Freude" van Joachim von der Goltz (1942) met typische voorbeelden als het gedicht „Wieder blühet der Wein / und ewig-süsser Duft / schwebt über den Hügeln. / Sorge dich nicht. / Du kamst und gehst, / wo bleibt deine Lust und Leid. / Doch ewig wiederkehrt / die Freude! Blühen wird / von Geschlecht zu Geschlecht / der Wein und schweben der Duft / über den Hügeln" [8]), of het gedicht „Gott in dir" [9]), of „Auf den abgeernteten Feldern" van Wilhelm Lehmann [10]): „Wie am Zeitenanfang, am Zeitenende: / Alles geschieht, als ob nichts geschehe." Typisch zijn ook de verzen van Hermann Claudius: „Wir Volk — wo kommen wir her, / Mutter? / Aus aller Mütter Mutterschoss / kommen wir her — weit. / Euer Schoss ist die Ewigkeit, / Mutter." [11])

II. Als *kenmerken van den heroïken denkvorm* noemen wij den ontembaren wil zich boven de gewone alledaagsche

[4]) Vgl. R. C. Eucken, Der Kampf um einen geistigen Lebensinhalt, 1896.

[5]) Hans Leisegang, Denkformen, 1928.

[6]) Ik maak hier in het volgende dankbaar gebruik van de aanvullingen en toelichtingen, welke J. van Ginneken gegeven heeft in zijn opstel „De vier Denkvormen in Taal- en Letterkunde", Onze Taaltuin 2 (1933/34), 232 vv.

[7]) Berlin, G. Groote Verlag, 1934—36.

[8]) loc. cit. blz. 12.

[9]) loc. cit. blz. 30.

[10]) „Der grüne Gott", Ein Versbuch. Otto Müller Verlag, Berlin 1942, blz. 51 vv.

[11]) „Jeden Morgen geht die Sonne auf", blz. 78.

wereld te verheffen; de steeds herhaalde energieke wederopstanding na diepen val; het streven naar eervol en ridderlijk gedrag; een fier zelfbewustzijn, zonder dat het gemeenschapsbewustzijn daardoor wordt vertroebeld; het streven naar steeds weer nieuwe en hoogere doelen in den geest van Rilke, die zegt: „Mein Wagstück ist der stets Besiegte von immer Höherem zu sein". Het altijd „hooger" verbindt dezen denkvorm met den kosmisch-organischen, maar de hiervoor karakteristieke organische kringloop staat bij den mensch met den heroïken denkvorm in dienst van de *persoonlijkheidskultuur*, die den voortdurend stijgenden bergweg weet te overwinnen en langs dezen hooger en hooger streeft. De persoonlijkheidskultuur sluit de *bereidschap tot offer* in, vooral het offer van zich zelve! Ook de mystieke denkvorm speelt hier mede, zooals het bij Kolbenheyer het geval blijkt, die zegt: „Wer darüber verzweifeln möchte, dass ihm ein geliebtes Leben, daran er mit allen seinen Hoffnungen und Wünschen gehangen hat, vor der Vollendung durch den Zufallstod entrissen ist, der gehe zur Schnittzeit an reifen Feldern vorüber. Es füllen unzählige Körner die Ähren. Jedes Korn ist ein schlummerndes Pflanzenembryo. Nur die wenigen dieser zahllosen, die im Herbste und Frühjahr durch die Finger des Sämannes gleiten, werden ihr Leben vollenden, ihre plasmatische Individualfunktion erfüllen." [12])

De meest op den voorgrond tredende vertegenwoordigers van dezen denkvorm onder de Duitsche dichters van heden zijn Kolbenheyer en Weinheber, om maar de grootste te noemen: men zie hun diepere uitspraken en zal begrijpen, dat het waardeeringsoordeelen zijn omtrent wat *echt* en *edel*, *schoon* en *goed* is. Men lette op de begrippen *„Adel"*, *„die edlern"*, „die Sehnsucht nachsingt *edlerer Urform*" [13]); „Ach, ein Zeichen mir gib, dass du mein Herz verstehst: / dass, was heilig uns ist, dass du es liebst wie ich; / jenes Grosse, die Kunst und / alles Edle, das unterging." [14]) — „Ich, in die Schönheit dieser Welt verliebt, / beschenke sie mit meiner eignen Schöne. / Die Welt ist ohne Abgrund. Strömend gibt / mein Herz sich aus. Ich bin nur Lied: Ich töne." [15])

Een fier zelfrespect, zooals Weinheber het vertoont, behoort, naar wij reeds opmerkten, eveneens tot de uiting van den heroïken denkvorm: „Ich steh am Ursprung wo ich immer stand. / Mein Stolz ist nicht von dieser Welt — und wenn / ich auch an dieser bin verwelkt, verbrannt: / Ich habe meine Kunst. Ich bin so klein, / ich bin so gross: Und Gott versteht den Brand." [16])

De heroïke denkvorm spreekt waardeoordeelen uit omtrent het *echte*: bij Weinheber „In eine Schopenhauerausgabe": „Er ist der Prüfstein, scheidet Art und Gaben. / Ihn lieben, heisst ein Mann sein und von Adel, / und ihn verstehn / heisst, überwunden haben." [17])

De heroïk voelende mensch denkt aan zijn ideaal: de *vervolmaking*, zooals Weinheber: „Die Stirne brennt, die Zeit vergeht. / Mein kleines Lampenlicht / ist nur ein schmaler, heller Strich / in all der Dunkelheit. / Ich seufze auf: Der Tag ist weit, / die Nacht ist tief. Ihr Atem spricht, / ihr Dunkel weht: Vollende dich." [18])

God (en de goden) spelen in dezen denkvorm een voorname rol: zooals bij Weinheber in „Zwischen Göttern und Daemonen": „Der du, weithin treffender Gott, wie keiner uns vertrittst, den Adel, die hellen Dinge / . . . . [19]) — „Der Name ist die Welt. Wer da namenlos, / ist ausserhalb. Namenlos elend ist / der Namenlose, darum klagt, wer / namenlos ist, seine Schmach den Göttern." [20]) — „Die Götter s i n d. Doch dulden vom Menschen nicht / — sie schenkten — ein Ähnliches neben sich." [21]) — „Du gabst im Schlafe, Gott, mir das Gedicht. / Ich werde es im Wachen nicht begreifen. / Nachbildend Zug um Zug das Traumgesicht, / nur sehnen kann ich mich und Worte häufen." [22])

III. De derde typische denkvorm is de *technisch-zinnelijke*: waartoe te rekenen zijn de materialisten en de geheele technische en experimenteele wereld van onderzoekers. In de schoone literatuur zijn de impressionisten de vertegenwoordigers van dit denktype, evenzoo als de naturalisten, en vooral die schrijvers, welke als Zola haast uitsluitend de intens pijnlijke zijde van het zinneleven ontvouwen. Het zijn de schrijvers van den klassenstrijd, „hun logica aanvaardt niets dan de tastbare en zinnelijke ervaring, gewoonlijk in rake spreekwoorden vastgelegd. Zij aanvaarden — juist als de liberale economie — in den mensch niets dan egoïsme, en in de maatschappij alleen een roekelooze concurrentie en een onbarmhartige struggle for life". [23]) Wij behoeven geen moeite te doen, om in de „volkhafte" Duitsche dichtkunst dit type aan te wijzen: men moet niet denken, dat bijv. de arbeidersdichtkunst van een Alfons Petzold (1882—1923), een Heinrich Lersch (1889—1936) of van een Gerrit Engelke (1892—1918) dezen technisch-zinnelijken denkvorm zuiver zouden vertegenwoordigen, daarvoor zijn deze dichters veel te sterke idealisten, die van een uitsluitend egocentrisch-materialistisch voelen niets moeten hebben. Het gemeenschapsbewustzijn van de hedendaagsche Duitsche dichters sluit trouwens een houding uit, die door den technisch-zinnelijken denkvorm bepaald is. Over den eigen aard van de dichtkunst der arbeiders als Lersch en anderen zullen wij later nog uitweiden.

---

12) E. G. Kolbenheyer, Die Bauhütte, 1925, blz. 449.

13) „An die Jugend" in „Adel und Untergang", blz. 13.

14) „An den Bruder", ibidem blz. 15.

15) „Erste Geige" in „Kammermusik" blz. 6.

16) „Ghasel" in „Kammermusik", blz. 5.

17) In „Kammermusik", blz. 79.

18) „In tiefer Nacht" in „Der einsame Mensch" (Wien 1920), blz. 55.

19) In „Zwischen Göttern und Daemonen" (München 1938), blz. 67.

20) „Der Namenlose" in „Späte Krone", blz. 39.

21) „An mich", ibidem blz. 37.

22) „Das reine Gedicht" in „Adel und Untergang", blz. 74.

23) J. van Ginneken, loc. cit., blz. 238.

IV. De vierde, de *rationalistisch-idealistische denkvorm* doet zich gelden in de idealisten, welke de wereld willen gelukkig maken door de werkelijkheid te gaan corrigeeren volgens hun *idealistische opvattingen*. Dit zijn de mannen, welke de wereld vooruit doen gaan, de *leiders-naturen*, dit zijn de bouwers van de groote wijsgeerige wereldsystemen. Hiertoe behooren in de hedendaagsche Duitsche literatuur de politieke leiders, voor allen Adolf Hitler met zijn leidersgedachten, welke een groot systeem vormen, ofschoon deze op het eerste gezicht van meer politiekwijsgeerigen aard zijn. Doch zij moeten zoo beschouwd worden als wij het blz. 588 reeds aangeduid hebben: De echte wijsgeer is evenzeer dichter als wijsgeer! Tot dezen denkvorm behooren ook Stefan George (1868—1933) en evenzeer Josef Göbbels en Dietrich Eckart (1868—1923) met zijn uit een „Zwiegespräch mit Adolf Hitler" voortgekomen werk „Der Bolschewismus von Moses bis Lenin" (1925), hiertoe behoort de politieke lyriek van al de jongere en oudere politieke en militaire leiders, Baldur von Schirach (geb. 1907 te Berlijn) met zijn bundel „Die Fahne der Verfolgten" (1933), Hans Baumann (geb. 1914 zu Amberg/Steinpfalz) met zijn „Passauer Nibelungenspiel": „Rüdiger von Bechelaren" (1939), Herybert Menzel (geb. 1906 in Obornik) met zijn dichtbundel „Gedichte der Kameradschaft" (1936), om maar enkelen te noemen.

Dat er dichters zijn, die over de beste eigenschappen van meer dan één of van alle denkvormen beschikken en daarin hun grootere begaafdheid mogen zien, is reeds theoretisch uit den aard der zaak aannemelijk. Als typisch geval stelt zich aan ons voor Kolbenheyer, die naar gelang van de onderwerpen en vraagstukken, die hem bezighouden, den eenen of den anderen denkvorm kan toepassen, en wel iederen met meesterschap. Dit blijkt ook bij Weinheber het geval, die naar ons inzicht „Adel und Untergang" heeft kunnen scheppen, omdat hij ook den rationalistisch-idealistischen denkvorm beheerscht, maar dit dichtwerk getuigt ook evenzeer van den invloed van mystieken aanleg bij dezen dichter. Ja, dezen mystieken denkvorm kan men een zeker aandeel in alle dichtwerken van Weinheber toekennen.

Nadat wij door deze beschouwing over de verschillende denkvormen en hun typische vertegenwoordiging in de Duitsche literatuur van heden een overzicht hebben verkregen over de geestelijke middelen, waardoor onze dichters zich een *voorstelling van het leven* hebben gevormd, zullen wij, ofschoon het een of ander reeds in het kort werd aangestipt, nu nog dieper ingaan op verschillende gedachten aangaande het leven, welke zich als bij uitstek Duitsch voordoen.

Als wij nu nog eens de objectieve eigenschappen van het levensbegrip in het oog vatten, dan valt aanstonds op, dat bij de beste Duitsche dichters de idee van de *onverwoestbaarheid en den eeuwigen duur van het leven* als leidende gedachte het kunstwerk beheerscht. Het is niet verwonderlijk, dat zich ook in dezen samenhang weer de naam van Kolbenheyer aan ons voordoet als de dichter, wiens dichtwerk een ondubbelzinnig getuigenis is voor deze opvatting. Maar deze opvatting van den eeuwigen duur en de onverwoestbaarheid van het leven moeten wij nog nader toelichten, wil aanleiding tot misverstand worden voorkomen. Wij herinneren hierbij aan hetgeen wij reeds in het hoofdstuk over „De gedachte aangaande den dood" gezegd hebben. Het zou niets anders dan een geraken op een dwaalspoor zijn, wilde men veronderstellen, dat deze opvatting bij Kolbenheyer het verlangen naar het hiernamaals zou insluiten, of ook maar aan de voorstelling zou doen denken, als zou het leven gesplitst zijn in een eeuwigen hemel en een kort en vluchtig bestaan op aarde, zooals bijv. de leer van het Christendom is.

In het werk van Kolbenheyer hooren wij het Hooge lied zingen van het leven, waarin geen voorbeelden van zinloozen ondergang aan te wijzen zijn, maar wel de bereidheid van den enkeling zich in te zetten en zijn persoonlijk ik te offeren voor het eeuwige bestaan van het geheel. [24]) Hieruit blijkt, hoe sterk de *levensaanvaarding* bij Kolbenheyer en andere Duitsche dichters is. Maar deze idee van de onverwoestbaarheid en den eeuwigen duur van het leven is door den dichter-wijsgeer zelf zeer nauwkeurig toegelicht. Hij zegt nl.: [25]) „Unsterblich" ist am Menschen, an jedem Menschen, nur das, was er als Funktionsexponent der plasmatischen Anpassung leistet: seine Leistung also, nicht er als Individualität. Und die Leistung, so individualistisch sie orientiert wird, ist überindividuell. Der Organismus, der seine Funktion erfüllt hat, vergreist und erlischt. Ihm wird der Tod kein Schrecken sein können." *Kolbenheyer ziet dus de onsterfelijkheid in het resultaat, in de prestatie van het leven.* Wie, zooals Christus aan het kruis, kan zeggen: „Het is volbracht", al mijn levensfuncties zijn ingezet en zijn tot hun recht gekomen door zich om te zetten in het oneindige boven-individueele leven, die heeft de onsterflijkheid. Wij halen hier nog eens het reeds een keer genoemde woord van Kolbenheyer aan: „Spare dich nicht, wuchere mit deinem Pfunde für das Leben, ringe über dich hinaus mit allen deinen Kräften! So sehr du dich vom Leben brauchen lässt, so viel du für das Leben erwucherst, so weit du über dein individuelles Ich in das Leben hinaus wirkst, so machtlos wird der Tod für dich sein." [26])

In het licht van deze gedachte moeten wij al de individueele prestaties beschouwen, welke zijn uitgebeeld in de vele Duitsche dichtwerken van onzen tijd, of zij nu personen betreffen uit het Duitsche verleden of uit het heden, of zij ons nu tegemoet treden onder den naam van „Paracelsus" (E. G. Kolbenheyer), of „Wolter von Plettenberg" (H. Fr. Blunck), „Ullrich von Hutten" (Kurt Eggers), of zij nu den naam dragen van Klaus von Bismarck (Walter Flex), of Frederik II (zie „Das Angesicht des Kaisers" van Otto Gmelin, 1927) of „Allarich" de

---

[24]) Vgl. ook H. Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, blz. 98.

[25]) „Die Bauhütte", druk van 1925, blz. 448.

[26]) „Die Bauhütte, ibidem blz. 448 v.

Gotenkoning (zie „Das neue Reich" van Otto Gmelin, 1930); het eenvoudige lied, dat de soldatendichter van onzen tijd over het volharden van den leider of van den volgeling in den strijd zingt, doelt op dezelfde hooge prestaties als de hymne van een Weinheber. Zij allen nemen deel aan het onsterfelijke leven, omdat zij niet denken aan het voortbestaan van het individu, maar aan de onsterfelijkheid van hun volk, van het rijk, als mythe van hun leven en kunst; ook al treedt ons een individueel leven tegemoet, dat iets voor het geheele volk presteert, als dat van den dichter-tuinman Heinrich Eckmann (1893, te Hohenwestedt in Holstein, overl. 1940), die slechts in den winter nog met moeite en nood den tijd kon vinden, om de „exstasis", die hij in den zomer, ook onder het zware werken en zwoegen, had beleefd, in dichterlijke taal te uiten. Het opgaan van het individu in de boven-individueele gemeenschap van het volk, deze gedachte breekt overal door in de beste dichtwerken van de hedendaagsche Duitsche politieke en kultureele leiders! De paraatheid van den Duitschen mensch, om voor zijn vaderland en zijn idealen op te komen, behoort niet minder tot de door Kolbenheyer bedoelde boven-individueele daden als het werk van den ontdekker en onderzoeker, welke het leven van zijn volk weet te verrijken met nieuwe inzichten op materieel en geestelijk gebied. Wat Walter Flex gezongen heeft ten opzichte van de bereidheid der Duitsche jeugd, dat geldt ook voor hen: „Ich bin nicht mehr ich selbst. Ich war. / Ich bin ein Glied der heil'gen Schar, / die sich hier opfert, Vaterland." [27])

De gedachte, dat slechts diegene voor de eeuwigheid kan bestaan, welke zegevierend de aardsche en geestelijke dingen beheerscht en ten allen tijde bereid is zich in te zetten voor zijn volksaard, vinden wij o.a. bij den Zwabischen dichter Georg Schmückle (1880 te Esslingen-Neckar), die in zijn „Schwabenlied" dezen levenswil verheerlijkt: „All Feind heran! / Reichssturm voran! / In Not und in Tod und in Schlachtengebraus / wir tragen dem Reiche die Fahne voraus / seit tausend Jahr und immerdar." [28])

Evenals in de gedachten-lyriek geeft zich — echter meestal zonder eenige verstandelijke beredeneering — de levenswil te kennen in vele romans. Ja, men mag wel zeggen, hoe grooter de romankunst van den dichter, des te onmiddellijker spreekt de existentieele *levenswil* van den held van het verhaal tot ons en overtuigt ons van zijn zoozijn, zonder dat wij verstandelijke toelichtingen van den schrijver noodig hebben. Het meest indrukwekkende voorbeeld van deze kracht der dichterlijke vormingskunst is wel de roman „Der Fehmhof" van Josefa Behrens-Totenohl (geb. 1891 te Grevenstein in Westfalen). [29]) Hier is het niet slechts de kracht van het bloed, maar tevens de kracht van den wil, de vorming van het leven in eigen handen te houden. Deze kracht leidt Magdalene, de dochter van den Wolfsboer, ertoe de trouwplannen van den vader tegen te werken en het met den knecht Ulrich, een uit zijn geboorteland gevluchten vrijen boer, die haar leven gered heeft, tot aan zijn gewelddadig einde door het veemgericht, te houden en, zooals de dichteres in den roman „Frau Magdalene" [30]) als voortzetting van „Der Fehmhof" verhaalt, door haar zoon, welken zij van Ulrich heeft ontvangen, de opvolging van het geslacht van de Wolfsboeren zeker te stellen. Zonder eenige rationalistische beredeneering staat aan het slot van dezen roman de zekerheid, dat in den zoon van Magdalene, juist omdat zich in haar kind het bloed van twee boerengeslachten heeft vereenigd, een onverwoestbare levenswil zal doen gelden, welke den strijd met het noodlot met dezelfde kracht zal opnemen als de moeder hem gevoerd heeft.

Zoo doet zich in vele Duitsche romans van onzen tijd een levenswil gelden, die zich door geen tegenspoed laat remmen. Verder hebben wij romans, meestal van een autobiografisch gehalte, waarin de held van het verhaal zich uit het moeilijkste sociale milieu omhoog werkt, met ijzeren wil en onwrikbare energie proeven van stoutmoedige kracht geeft, waardoor hij het leven in de richting van zijn bijzonderen aanleg dwingt. In de twee „Hanneken"-boeken heeft de dichteres, Johanna Wolff (geb. 1858 te Tilsit in Oost-Pruissen, waar haar vader een arme schoenmaker was) [31]) haar optimistische levensaanvaarding betuigd, in een autobiografisch verhaal van een buitengewoon hard leven, maar ook van de buitengewone opkomst van een mensch, die vroeg ouderloos geworden, door de stedelijke armenzorg wordt opgevoed, als Roode-Kruis-zuster het opneemt tegen de cholera en andere besmettelijke ziekten, boven alle nooden van het leven, moeilijkheden en benardheden zegeviert, een mensch, die gedragen door een sterken wil, door arbeid en prestaties zijn onbeduidendheid te boven komt en den rang van algemeen erkende dichteres en eereburgeres van haar vaderstad verwerft. Dit is de vrouw, die eens van zich gezegd heeft: „Drei Sterne haben über meinem Leben gestanden: das Gottgeheimnis über meinem Scheitel, das Vaterland, die Liebe zu den Pflichten des lebendigen Lebens." Deze dichteres ziet in het leven de eeuwig golvende zee, die nooit uitgeput kan raken, die voor ieder mensch altijd en eeuwig open staat, die het aandurft af te dalen tot op zijn grond of, de stormen trotseerend, op zijn grenzenlooze vlakte waagt uit te varen. Van *levensvreugde* getuigen ook haar dichtbundels, waarvan het vroegste den typischen titel „Du schönes Leben" (1907) draagt. Het werk van deze vrouw doet ons denken aan de vervulling van een woord van Giordano Bruno: „Gib, o Jupiter, dass die Deutschen ihren eigenen Weg erkennen; — sie werden nicht Menschen, sondern Heroen sein." Hoe typisch het geval Johanna Wolff in de Duitsche literatuur van heden! Hoe typisch deze uiting van den levenswil, van den „wil tot zelfbevestiging", van „den wil het leven gestalte te

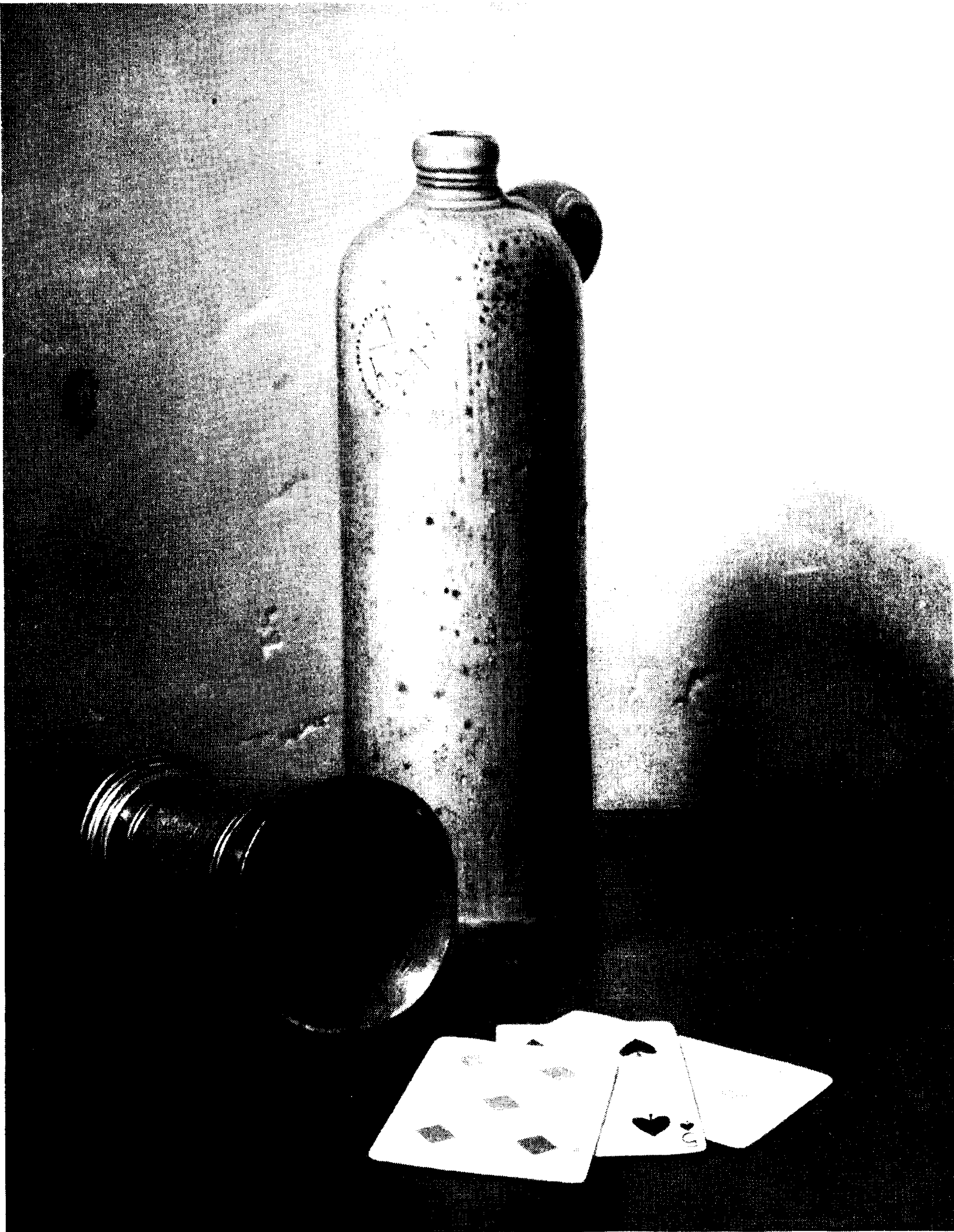
[27]) „Im Felde zwischen Tag und Nacht", Gedichte, München 1917.

[28]) „Die Muschel des grossen Pan", Gedichte, 1923.

[29]) Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1934.

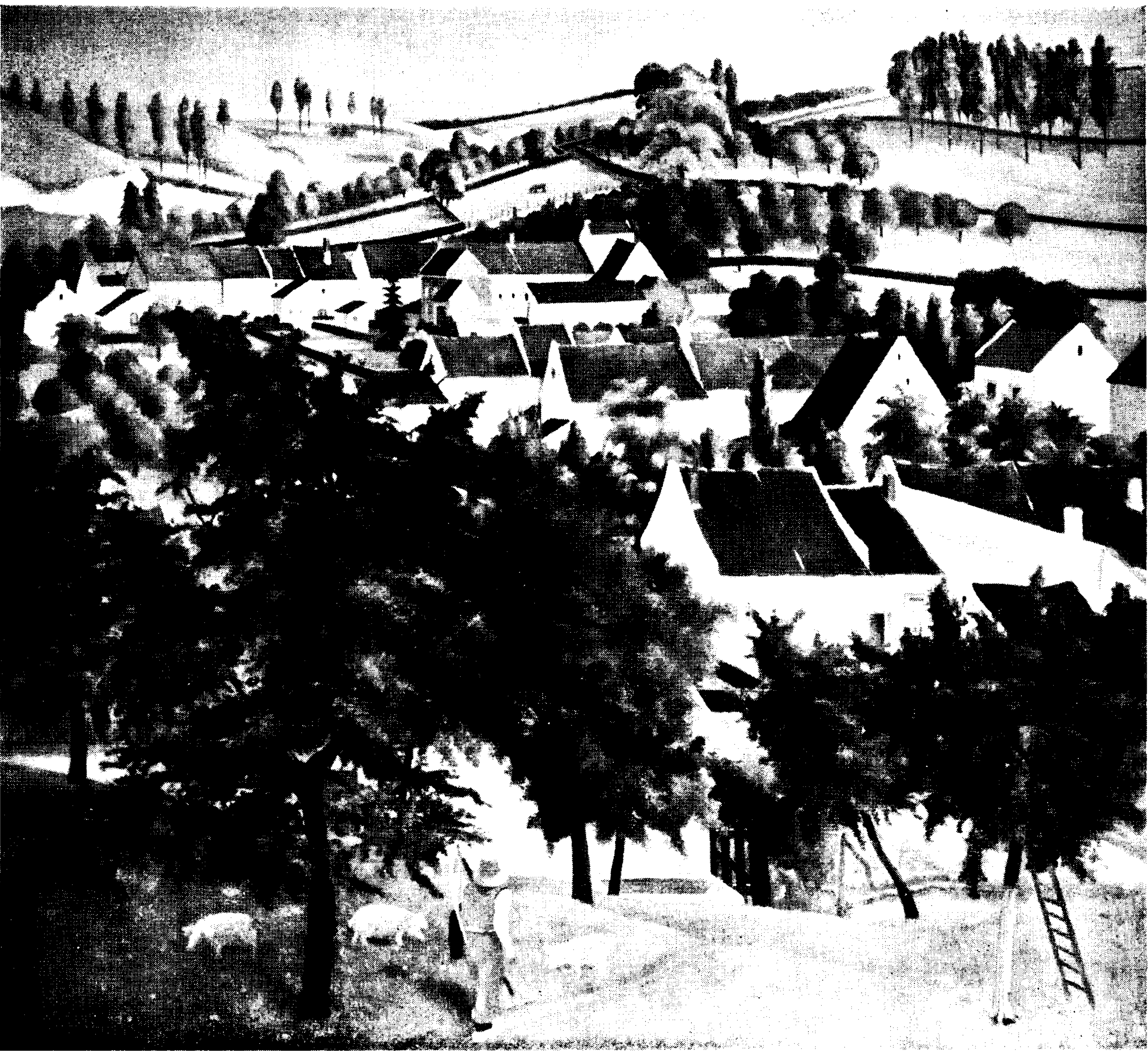
[30]) Jena, Eugen Diedrichs Verlag, 1935.

[31]) „Das Hanneken" 1912, en „Hannekens grosse Fahrt" 1935.



J. EVERSEN

STILLEVEN MET KRUIK (FOTO A. DINGJAN)



FR. HARTMAN — HET DORP EBEN-EMAEL (FOTO A. FREQUIN)

geven", die Henri Bruning „de innerlijkste drijfveer van den Germaanschen mensch" noemt. [32])

Men moet nu niet denken, dat alle literaire scheppingen in Duitschland zonder uitzondering dit standpunt innemen; het is ook wel een enkele schrijver als b.v. Ernst Wiechert (geb. 1887 te Kleinort in Oost-Pruissen), welke haast het tegenovergestelde standpunt vertegenwoordigt, die nl. het onderwerp van den mensch, die de wereld ontvlucht, herhaaldelijk in zijn romans heeft uitgebeeld, wel het meest opvallend in zijn roman „Die Flucht" [33]), waarin een introvert type uit zijn beroep als onderwijzer op het platteland vlucht en waarvan de schrijver zegt: „So wandte er jede Falte seiner Seele um und um und versank in der Betrachtung seiner selbst wie ein Kind in einem grossen, leeren Raum immer wieder vor den Spiegel an der Wand laufen wird, um bang und leis erschrocken hineinzublicken." Voor deze introverte houding bij Wiechert is verder de roman „Das einfache Leben" (1939) typeerend, waarin als devies van de psychische gebeurtenissen het woord van den bijbel staat: „Ein Geduldiger ist besser dann ein Starker". Dit is kenmerkend voor de houding van den schrijver tegenover de verschijnselen van het leven, waarin hij zich, geleid door een monniken-ideaal, afzondert. Wiechert beschouwt het leven als een van achteren op onze schouders geworpen last, en zoodoende staat hij afzijdig van het meerendeel van onze hedendaagsche Duitsche dichters, welke het leven aanvaarden, dat op de daad en niet op de vlucht voor het leven gericht is. Door deze tegenstelling komt de *bereidheid tot levensaanvaarding* van het overwegende gedeelte van onze hedendaagsche Duitsche dichters in een bijzonder helder licht te staan.

Dit geval Wiechert wijst ons ook op een typisch kenmerk van den hedendaagschen Duitschen dichter: het open-hartige gericht-zijn op de dingen van deze wereld, de extraverte geesteshouding; zijn denken en handelen is geheel geopend voor het concrete, hij staat midden in het leven, praktisch van aard, open, toegankelijk: in hem overheerscht het gemeenschapsbewustzijn. De extraverte geestestypen met een bepaalde dosis wereldervaring en persoonlijkheidsbewustzijn weten ook aan de gevaren te ontkomen, waaraan zij bloot staan: uiterlijkheid, gebrek aan concentratievermogen tegenover zakelijke drukte, en het gevaar zich zonder meer aan te passen aan de dingen van de hen omringende wereld. De introverte mensch echter is meer subjectief op het eigen ik gericht, omdat hij ertoe neigt, zich van de wereld terug te trekken en afstand van de dingen te houden, en uitsluitend het innerlijke leven te ontplooien: zoo dreigt hem het gevaar, schuw, angstig, stil, achterhoudend te worden, vreemd tegenover het leven te staan en een egocentrische houding tegenover de hem omringende wereld aan te nemen. [34])

Het nieuwe psychologische type, dat onze tijd weer meer dan anders heeft voortgebracht, doet zich kennen als harmonische verbinding van de eigenschappen van het introverte en extraverte type, en hierdoor is de intensiteit van het dichterdom in de hedendaagsche Duitsche literatuur bereikt, welke kenmerkend is voor haar en haar beoefenaars. Zij aanvaarden het leven, maar geven zich niet aan het leven gevangen, zij laten zich leiden in de eerste plaats door het *gemeenschapsbewustzijn*, maar zorgen ook voor een *harmonische ontwikkeling van hun persoonlijkheidsbewustzijn*, zij houden hun hart open voor de dingen van deze wereld, zij nemen ze in hun hart op, aanvaarden ze met ziel en geest, wijzen hun — niet zonder kritiek — een plaats aan in hun voorstellingscomplexen *en laten hun medemenschen deelen in hun dichterlijke visie op de dingen van hun hart en van de wereld om hen heen*. Het is de verhouding tot het leven, zooals ook een Goethe die gekend heeft. Hierdoor verschilt de hedendaagsche Duitsche dichter van de voorafgaande dichtergeneraties omstreeks het einde der 19e eeuw, die overwegend geleid werden door een persoonlijkheidsbewustzijn, zonder sterk onwikkeld gemeenschapsbewustzijn, en wier psyche meer introvert dan extravert gericht was, zooals bijv. het door Nietzsche gehate en yerfoeide literaten- en aesthetendom, dat, als in een romantische roes zwelgend, de werkelijkheid en haar problemen ontvluchtte.

Was voor de vroegere generaties der Duitsche dichtkunst het streven naar een alles-overheerschend persoonlijkheidsbewustzijn kenmerkend, verbonden met een behoefte en streven naar een groot persoonlijk geluk, in de hedendaagsche dichtkunst hoort men andere geluiden: Omdat het gemeenschapsbewustzijn den voorrang heeft gekregen, [35]) wordt het leven aanvaard zonder dat men het geluk of het geluksgevoel van het eigen leven op den voorgrond plaatst. Ook al wordt door den strijd voor het welzijn van de gemeenschap nog zoo veel in ons gehavend en gewond, en al hebben wij ook nog zoo weinig op een volmaakt persoonlijk geluk te rekenen, wij zullen ons aardsch bestaan getrouw aan onzen plicht tegenover de gemeenschap aanvaarden, al zouden wij daarbij ons persoonlijk geluk en zelfs ons aardsche leven moeten offeren. Als kroongetuige voor deze houding van onze hedendaagsche Duitsche dichtkunst kunnen wij weer niemand minder dan Josef Weinheber noemen. Als motto heeft hij boven zijn „Heroische Trilogie" (1925) [36]) het woord van Schopenhauer geplaatst: „Ein glückliches Leben ist unmöglich: das Höchste, was der Mensch erlangen kann, ist ein heroischer Lebenslauf." Een *heroïk leven* is het voornaamste onderwerp van de lyriek van Weinheber. Maar, ofschoon de dichter weet, dat het leven vol van leed is en aan zijn einde de dood staat, dat wij afstand moeten doen van de dingen dezer wereld, roept hij toch zijn *„ondanks dat alles!"*, zijn *„evenwel"*; hij kent de leuze van Jakob Böhme: *„In der Ueberwindung ist Freude"*, die hem

[32]) „Nieuw Levensbewustzijn", Uitgeverij De Schouw, Den Haag, 1943, blz. 32.

[33]) 1e druk 1916 (2e druk 1936) onder het pseudoniem Ernst Barany Bjell.

[34]) C. G. Jung, Psychologische Typen, 2e druk 1930.

[35]) Vgl. ook Henri Bruning, loc. cit. blz. 11.

[36]) In „Adel und Untergang", blz. 46.

verheft boven den door hem vereerden Marc Aurel en Schopenhauer. [37]) Zoo is het vers op te vatten, dat de leer vertolkt van den bloesem van den „Löwenzahn" [38]): „O nicht Hass — den Himmel weitet / Weisheit. Stillesein. Geduld". Het levensgevoel, dat hieruit spreekt, doet denken aan de soortgelijke houding van een Paracelsus, zooals Kolbenheyer hem heeft uitgebeeld, van Stifter e. a. Franz Koch heeft er reeds op gewezen, dat deze strenge, *heroïke fundamenteele houding tegenover het leven* in de lyriek van Weinheber het *ras-erfdeel* is van genen aard, zooals het in de ontwikkeling der Duitsche dichtkunst steeds weer lichtend te voorschijn treedt, zoowel in het vroeg-Germaansche heldenlied, alsook bij Wolfram van Eschenbach en andere groote middeleeuwsche dichters, verder bij Klopstock, Hölderlin e. a. De bezinning op zich zelf en op de eigen kracht als erfdeel der vaderen is het levensideaal van Weinheber [39]) en de andere groote Duitsche dichters van heden; hun hart is vervuld van het *levensbewustzijn*, dat de strijd, die thans door Europa's heerscharen en Europa's kunstenaars gevoerd wordt, de strijd is „om de zelf-bevrijding en zelf-bevestiging van den Germaanschen mensch" [40]), die het aanschijn van Europa voor goed wil vernieuwen [41]).

Dit is de laatste en schoonste zin en het hoogste doel, dat de Duitsche dichtkunst van thans met haar *strijd om een nieuw levensbewustzijn* nastreeft, dit is de laatste en schoonste zin van al hetgeen thans gebeurt op de slagvelden rondom Europa. En het is de opdracht, aan den Europeeschen mensch en kunstenaar gegeven, den akker te bewerken voor het zaad van een nieuwe kultuur van den geest en van de ziel, dus van het leven, dat nog vóór ons ligt. Maar de grondslag van deze vernieuwing is ons *nieuw levensgevoel*, onze weer verrezen wil tot levensaanvaarding tot elken prijs. Maar dit alles terwille van het doel, de ons door God gestelde levens-orde te verwezenlijken, een orde, welke niet anders bereikt kan worden dan door de volle ontplooiing van *de door de schepping ons toebedeelde krachten des lichaams en der ziel*, dus door de volle ontwikkeling van *onze beste ras-eigenschappen*. Welke plaats het begrip ras-eigenschappen in de Duitsche literatuur van thans inneemt, dit te beantwoorden, is nu niet aan de orde, hierover zullen wij in een van de volgende hoofdstukken spreken; men mag niet uit het oog verliezen, dat een duidelijke voorstelling van het geheel der ras-kenmerken van den Germaanschen mensch beslissend zal inwerken op de bewuste uiteenzetting met de problemen en met de taak, welke ons door het *leven* gesteld zijn.

[37]) Zie de gedichten „An Marc Aurel" en „In eine Schopenhauerausgabe" in „Kammermusik" blz. 74 en 79.

[38]) In „Kammermusik" blz. 68 en in „Adel und Untergang" blz. 114.

[39]) Vgl. het gedicht blz. 50 (I, 8 der „Heroische Trilogie"), waar deze zelfde gedachte negatief uitgedrukt is.

[40]) Vgl. Henri Bruning, loc. cit. blz. 41.

[41]) Zie ook Eugen Diesel, Die Stellung des Geistes im Weltbild der Gegenwart, Potsdam 1936, blz. 21, 35 e.a.

M. PRICK VAN WELY

Oud-Nederlandsche Kerstliederen

Onze oud-Nederlandsche kerstliederen stammen voor het grootste gedeelte uit Vlaanderen, waar het volk door zijn natuurlijke vroomheid bijzonder gevoelig was voor het Kerstgebeuren. Deze liederen vonden hun oorsprong voornamelijk in de kerstspelen, die aanvankelijk in de kerk en later op het plein daarvóór werden uitgevoerd. Door rondtrekkende zangers werden deze liederen dan van dorp tot dorp en van stad tot stad verspreid.

Het zou hier te ver voeren den oorsprong en de ontwikkeling van het kerstspel na te gaan. Voor hen, die zich hiervoor interesseeren verwijs ik naar het goed gedocumenteerde en leerzame boekje van Jos. Smits van Waesberge over: „Muziek en drama in de middeleeuwen".

Om kort te gaan: de liturgische teksten, welke het blijde kerstfeest bezongen, werden door den monnik Tuotillo (gest. 912) voor het eerst in dialoogvorm gebracht. Daarmede was de kiem gelegd voor een dramatische behandeling der stof, welke dan ook spoedig volgde. Het oudst bekende voorbeeld is het herdersspel, dat in de 11e eeuw in Frankrijk werd opgevoerd. Een klein groepje herders kwam de kerk binnen en werd door de geestelijken ontvangen met de vraag wien zij zochten. Op hun antwoord: „Christus, den Verlosser en Heer, gelijk een knaap in doeken gewikkeld, volgens het zeggen der engelen", werd hen gewezen op de kerstkribbe, die zich zooals nu nog gebruikelijk, op zij van het altaar bevond. Later verschenen ook engelen ten tooneele, die het „Gloria in excelsis" inzetten; Maria en Josef speelden hun rol en steeds meer tafereelen en personen werden in het spel betrokken. Dit is ook één der oorzaken, dat de hooge geestelijkheid zich tegen dit gebruik verzette, en alle kerkelijke spelen tenslotte voorgoed uit de kerk gebannen werden.

Naast het herdersspel was ook het driekoningenspel een dankbaar onderwerp. In Boitet's „Beschrijving der Stadt Delft" lezen wij, dat nog op het einde der 15e eeuw dit spel in de St Ursulakerk aldaar in zwang was. De drie koningen kwamen in schitterend gewaad en te paard gezeten de kerk inrijden, terwijl een groote ster van boven uit het kerkgewelf naar het hoogaltaar schoot om de voorstelling te completeeren.

Ondanks het verbod der geestelijkheid waren deze voorstellingen bij het volk zeer in trek, en juist daarom

bood het kerstlied een goede aanvulling op het gemis hiervan.

De oudste liederen zijn vertalingen uit het Latijn in de volkstaal. Zoo is bijv. „Van vrouden ons die kinder singhen" afkomstig van de hymne „Conditor alme siderum", welke reeds in een 10e eeuwsch handschrift voorkomt, en „Het is een dach der vrolijcheyt" is een regelrechte vertaling van „Dies est laetitiae". Deze laatste melodie komt o.a. voor in handschriften uit 's Gravenhage (14e en 15e eeuw), uit Weenen (15e eeuw) en een manuscript van het Begijnenhof te Amsterdam (17e eeuw), bovendien nog in talrijke liedboeken uit 1500 en 1600.

Ook de melodieën wijzen op een ouden oorsprong, daar de Gregoriaansche modus nog zuiver is bewaard.

Tot dit genre behooren ook de liederen, waarin het Latijn met de volkstaal vermengd is en waarvan wij hier een typisch voorbeeld geven:

In dulci jubilo. Singhet ende weset vro
Al onser herten wonne Leit in presepio
Dat lichtet als die sonne In matris gremio
Ergo merito. Ergo merito
Des sullen alle herten Sweven in gaudio.

Andere soortgelijke voorbeelden zijn: „Dat scoonste Kint es ons gheboren (met als refrein: Deus eterne piissime) „Kinder swijcht so moochdie horen" en „Het was een maghet utvercoren".

Hier treft ons weer hetzelfde verschijnsel, dat wij ook bij de kerstspelen ontmoetten, n.l. willekeurige versmelting van het Latijn met de volkstaal.

Tot dit genre behooren tevens de z.g. „Kertleysen". De aanduiding „leys" paste men vroeger zoowel op geestelijke als op wereldlijke zangen toe, vooral op beurtzangen, waarbij de eene stem door de andere werd afgewisseld. Doch verreweg de meeste waren kerstzangen met den uit de mis-liturgie overgenomen aanroep „Kyrie eleison" als refrein. Dit „Kyrie eleison" werd later verbasterd tot „Kyrieleis" en aan deze slotlettergreep dankt dit lied zijn speciale benaming. Eén der meest bekende is het nog vaak gezongen:

Nu sijt wellecome, Jesu lieven Heer,
Ghi komt van also hooghe, van also veer;
Nu sijt wellecomen uit den hooghen hemel neer,
Hier al op dit aartrijck sijt ghi gesien nooit weer.
Kyrie eleison.

Doch niet alleen de kerstspelen hebben veel tot het ontstaan dezer liederen bijgedragen, maar ook onze middeleeuwsche zangers en dichters gaven uiting aan de vroomheid en kinderlijke fantasie van het volk. Allerlei ideeën en voorstellingen werden in het kerstlied toegepast. Zoo ontstond een apart genre, waarbij de aandacht niet zoozeer gevestigd werd op het wonder van den kerstnacht, alswel op het eenvoudig menschelijk gebeuren. Wat het volk allereerst moest treffen, was de armoede en koude, waarin het Kerstkind geboren werd. Daarom wekt dit lied in de eerste plaats medelijden en deernis op, en spreekt verder van de moederlijke toewijding en liefde van Maria.

Klein, klein Jezuken
Hoe hebt gij zoo'ne kou
kom in mijn herte wonen
en maak daar eene schouw.
We zullen een vierken stoken
en ook een papken koken
en breng uw liefste moeder mee
dan zullen we zijn in vree.

Evenals de talrijke kersttafereelen van de Vlaamsche schilderschool ons verplaatsen naar het gewone dagelijksche leven en de landelijke omgeving, zoo geschiedt dit ook in het kerstlied.

„Ons genaket die aventstar" is een echt slaapliedje. De beteekenis van het refrein „Susa ninna, susa noe" is niet te achterhalen.

Sommige kerstliederen toonen een opvallende verwantschap met de pastorale, en vanzelfsprekend staat hier het thema van de aanbiddende herders op den voorgrond. De voor een herderszang typeerende $^6/_8$ maat, die in onze volksliederen zoo sporadisch voorkomt, vinden wij o.a. in „Herders, brengt melk en soetigheyd" en in „Herders, hij is geboren", waarvan wij hier de melodie laten volgen:

Herders, hij is ge-bo-ren in 't midden van den nacht, Die zoo lank van te vo-ren de wereld heeft ver-
wacht. „Vroolijk, o herderkens Zongen ons d'engelkens, Zongen met blijde stem: Haast u naar Betlehem" —

Ook hier personifieert de dichter den herder met den Vlaamschen boer, die op fluit en doedelzak speelt en niet vergeet voor het kindje „boter, melk en sane" mee te brengen!

Dit lied getuigt van onvervalschte volkspoëzie, evenals het volgende:

Er is een kindetje geboren op d'aard
't Kwam op de aarde voor ons allegaar.
Er is een kindetje geboren op strooi
't Lag in een kribbe gedekt met wat hooi.

Daar zijn alle nachten drie engelkens bij
Zij wiegen het kindje en 't slaapt er zoo blij.
't Had twee schoon oogjes zoo zwart als laget
Twee bleuzende kaakjes dat stond hem zoo net.
't At pap uit een pannetje, 't en maakt hem niet vuil,
't Viel op de aarde, 't en had er geen buil.
't Kwam op de aarde voor ons allegaar,
't Wenscht ons een zalig nieuwejaar.

In een veel later lied „Herders, hij is geboren" komt nog het thema der offerende herders voor:

„Wij offerden tesamen
Een klein jong lammeke
Ook koekjes melk en sane
Voor 't zoete kindeke".

Sommige kerstliederen blijken een lang leven te hebben. Zij zijn eeuwen en eeuwen onder ons volk blijven voortleven en sommige leven zelfs nu nog. Wie kent bijv. niet „Nu sijt wellecomen" en „Er is een roos ontsprongen" Het laatste is ook van zeer ouden datum en kan men nu nog zoowel in de Katholieke als Protestante kerken hooren zingen, doch helaas niet altijd met het oorspronkelijk rhythme. Voor een deel is dit zeker te wijten aan de lezing van Adr. Hamers, die het rhythme vereenvoudigd heeft, waardoor het lied veel minder rijk en afwisselend is dan volgens de oude lezing. Ten bewijze volgen op deze bladzijde de beide lezingen; de eerste ontleend aan „Alte Catholische Geistliche Kirchengesang" (1599), de tweede van Hamers.

gezongen. Het eigenaardig dialect toont hier en daar groote overeenkomst met het Duitsch:

Een kindelien zo lovelik
Is ons geboren heute
Van eener jonkvrouw zuverlik
God treust ons arme leude
Was ons dat kindeke nig geboren
Zo waren wij alletemaal verloren
Dat heil is onzer allen
Heil doe zeuten Heere Jesom Christ
Das doe die menschen geboren bist
God behuut ons veure die helle!

Van „O, Kerstnacht schooner dan de dagen" mogen wij den tekst wel als bekend veronderstellen. De melodie, welke van Duyse noteerde, schijnt door de toegevoegde kruisen en mollen sterk verbasterd te zijn. De melodie wordt door sommigen — waarschijnlijk zonder grond — aan Dirk Sweelinck toegeschreven; anderen houden haar voor Italiaansch. Doch van den ongekunstelde eenvoud en natuurlijkheid van ons middeleeuwsche volkslied is hier maar weinig te bemerken.

Een beeld, dat ook in menig kerstlied voorkomt is dat van den os en den ezel, die met hun adem het kind verwarmen:

„Die os ende ooc dat eselkijn
Die aenbaden dat soete Kindekijn".

Een merkwaardig lied, dat door zijn jongeren datum eigenlijk buiten het bestek van dit artikel valt, willen wij



Ook door den Noord-Duitschen kerkcomponist Praetorius is dit lied meerstemmig bewerkt. Dit feit herinnert ons weer aan de verwantschap, die er tusschen het Nederlandsche en het Duitsche kerstlied bestaat.

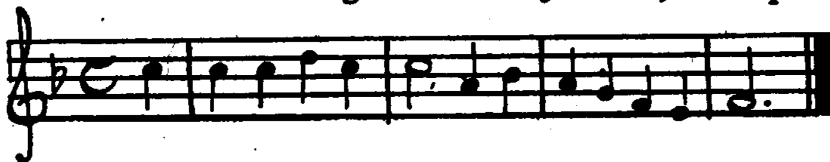
„Het is een dach der vrolicheit" komt met bijna dezelfde melodie voor als „Der Tag der ist so freudenreich". Alleen de Duitsche lezing heeft zooals gewoonlijk meer noten op één lettergreep, terwijl het Nederlandsche lied streng syllabisch is. „Een kindekijn is ons geboren" heeft ook talrijke varianten in Duitsche liedboeken, doch de Nederlandsche lezing is aanmerkelijk ouder. Ook van „In dulci jubelo" en „Puer nobis nascitur" zijn Duitsche varianten aan te wijzen.

Een opvallend lied willen wij hier nog behandelen, n.l. de zeer mooie melodie van „Een kindeken zoo lovelik", welke men nu nog elk jaar in de Plechelmuskerk te Oldenzaal kan hooren. Ook Jaap Kunst heeft dit lied genoteerd en volgens hem werd het reeds in de 13e eeuw in Twente

toch noemen, n.l. „Ontwaakt, lobpt herders", dat voorkomt in de „Nieuwe geestelijcke liedekens", Brugge, 1740. Het is geschreven in dialoogvorm en wel zóó dat afwisselend een engel en een herder een vers zeggen.

Een der oudste, misschien wel dé oudste, verzameling van kerstliederen is „Den blijden wegh tot Bethleem", in 1645 te Antwerpen verschenen en in 1718 herdrukt en met eenige nieuwe liederen aangevuld. Andere vindt men in verschillende bundels verspreid. Veel kerstliederen komen ook voor in „Oude en nieuwe Lofsangen" (Amsterdam 1740), doch alleen wat den tekst betreft; de melodie zal men elders moeten opdiepen.

In menig lied worden wij er nog aan herinnerd, dat het kerstfeest ook een heidenschen oorsprong heeft, n.l. afstamt van het oud-germaansche Joelfeest, waarop de



overgang van den herfst naar den winter en het begin van een nieuw jaar werden herdacht. Vol verwachting ziet de boer het nieuwe jaar tegemoet en aan den stand van den wind berekent hij of het een vruchtbaar jaar zal worden. Wodan, de god van den wind, is immers tevens god der vruchtbaarheid.

Noordenwind is korenwind;
Veel winden in de Kerstdagen,
De boomen manden vruchten dragen.

Ook het volgende gedichtje bevat vele spreuken:

Helder en klaar de Heilige nacht,
Maakt op een vruchtbaar jaar bedacht.
Kerstmis vochtig en nat,
Ton en schuur dan niets bevat.
Kerstmis nieuwe maan,
De vruchten komen aan.

Ook het schieten en klokluiden op Oudejaarsnacht is misschien een overblijfsel van het Joelfeest en heeft zeker betrekking op de gedachte der vruchtbaarheid.

Haberlandt heeft er in zijn „Einführung in die Volkskunde" reeds op gewezen, dat „Uralter Seelenkult, altgermanischer Mythus und Naturdienst, agrarisches Zauber- und Orakelwesen sich hier in der wundersamsten Weise mit christlicher Festbegehungen mischen".

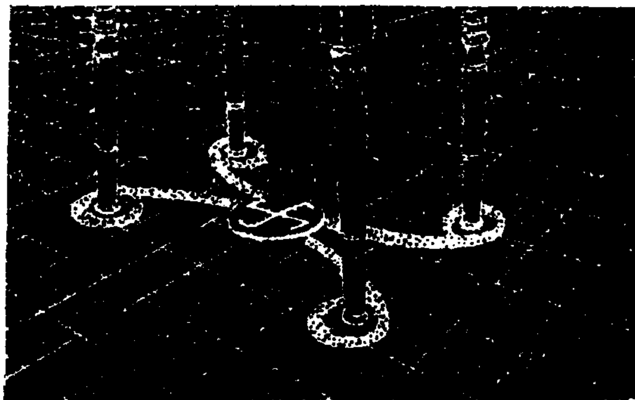
Om een goed idee te krijgen van den rijken schat onzer kerstliederen kan ik het beste verwijzen naar de beide studies van Dr K. Peeters „Het Kerstlied in de Kempen" en „Het Volkskerstlied in Vlaanderen", waarin over de 200 liederen zijn bijeen gebracht.

Dat er ook in latere eeuwen schoone kersliederen zijn ontstaan, die met recht populair zijn geworden, willen wij zeker niet betwijfelen, doch de ontroerende naïveteit van poëzie en gratie van melodie in het middeleeuwsche lied blijven ongeëvenaard.

J. BONGENAAR

De Kunst van het Zandstrooien

Ofschoon er vele vrouwen zijn, die zich voor de kunst verdienstelijk hebben gemaakt en nog maken, vinden wij onder haar maar zelden de vrouw van den boer. Toch vormt juist de boerenvrouw een belangrijk onderdeel van het veelkleurig palet der volksche kunst. Zij uit zich daarbij echter slechts in beperkten kring en zeker niet voor het forum van het groote publiek. Haar werkplaats is bij voorkeur de stijlvolle huiskamer van de boerenwoning. Hier vervaardigt zij haar scheppingen, die niet op de eerste plaats kunstvoorwerpen zijn willen, maar die aller eerst een practisch nut moeten hebben, terwijl dan hun kunstzinnige waarde, waarvan de maakster zich veelal geenszins bewust is, pas op het tweede plan komt. Vandaar ook de afkeer van de boerin voor bekendheid en haar schrik voor den kunsthandel.



GESTROOID ZANDFIGUUR ONDER TAFEL

Langzamerhand won de handel veld en ook de typisch vrouwelijke boerenkunstuitingen raakten gevangen in zijn greep. De „souvenirs uit . . . . ." waren de eerste wanproducten op dit gebied; de folkloristische demonstraties-in-kleederdracht een volgende stap in de verkeerde richting. Ondertusschen stierf de èchte volkskunst meer en meer uit.

Zoo heeft de achter ons liggende vervlakkingsperiode de boerenkunst van het platteland niet zonder litteekens achter gelaten.

Eén der fraaiste vrouwelijke kunstuitingen, die — zij het dan ook in beperkte mate — in boerenland nog worden aangetroffen, is zeker de kunst van het zandstrooien, door de boerin vooral in den Gelderschen Achterhoek, Twenthe en Drenthe, maar ook in het Zuiden van ons land beoefend.

Het zandstrooien is de voorlooper, zoowel van het tapijt in de pronkkamer, als ook van de tegenwoordig veel gebruikte kokosmat in het woonhuis. Dit „oer-tapijt" wordt met veel zorg en zin voor figuratie aangebracht met het meest eenvoudige middel, dat denkbaar is, namelijk met wit zand.

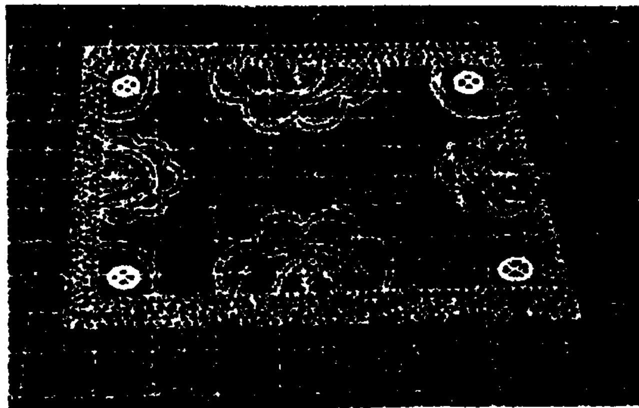
De geschiedenis van deze vloerbedekking houdt innig verband met de ontwikkeling van de bouwtechniek van de boerderij. Vroeger bestond de vloer uit een laag leem, die zoo gelijkmatig mogelijk over den grond, die van zand of klei was, werd uitgestreken. Mooi was zoo'n leemen vloer vanzelfsprekend niet. De rijkere boeren belegden daarom in vroeger dagen hun vloeren met roode of blauwe tegels, maar ook deze vloerbedekking had niets aantrekkelijks.

Van oudshèr nu werd het fijne witzand voor allerlei huishoudelijk schoon maakwerk gebruikt, dus ook voor reiniging van de leemen en getegelde vloeren. Het is dan ook zeer goed mogelijk (hoewel het historisch niet vast staat), dat op zekeren dag de boerin, terwijl zij haar vloer aan het poetsen was, op het idee kwam, dat wit zand een prachtig middel was om den ongezelligen kalen vloer wat aantrekkelijker te maken, en dat zich uit deze vinding een algemeen gebruik ontwikkelde, dat op den duur uitgroeide tot een zinvollen vorm van boersche kunst.

De kunst van het zandstrooien heeft zich zeer langzaam en gelijkmatig ontwikkeld. Hoe verder wij in de geschiedenis teruggrijpen, hoe eenvoudiger de figuren waren.

Allengs werd het zandstrooien echter een eerste eisch van huishoudelijke vaardigheid voor de boerendochters. Een meisje, dat niet in staat was een mooi zandtapijt op den vloer te strooien, zou vast niet aan den man komen!

Het mag dus geen verwondering wekken, dat uit deze eenvoudige huishoudelijke bezigheid een kunstvorm van beteekenis groeide. De meisjes gingen bij de oudere, in de kunst bekwame boerinnen in de leer en in bijkans ieder dorp waren altijd wel leermeesteressen, die op dit gebied een zekere vermaardheid verworven hadden.



GESTROOID ZANDFIGUUR OP BETEGELDE VLOER

Voordat de boerenvrouwen bij elkaar op visite gingen, kostte het de gastvrouw heel wat inspanning, het zand op den vloer in den gewenschten vorm te strooien. Iedere boerin immers rekende het zich tot een eer, een eigen stijl in de zandlijnen te verwerken, waardoor iedere boerderij binnenskamers een geheel eigen en aparte sfeer verkreeg. De dorpsgemeenschap beoordeelde deze figurenkunst met critisch oog; iedere nieuwigheid had de grootste aandacht en werd door vele vrouwen, ieder op haar eigen wijze, verder uitgewerkt, zoodat weer talrijke variaties ontstonden.

De grondvorm bleef echter steeds dezelfde. Onder de stoelen mocht en mag geen zand gestrooid worden; onder tafel echter wèl, want juist hier wordt het hoofdmotief aangebracht. Dit hoofdpatroon bestaat meestal uit een oud zinnebeeld, van welks beteekenis men zich dikwijls niet meer bewust was, maar dat toch tot een fraai gestyleerde figuur verwerkt werd. De odal-rune, het zonnerad en de levensboom zijn de meest gebruikelijke motieven, die vaak ook in combinatie — zooals de teekening laat zien — toegepast worden. Bij een kennismakings-visite wordt ook wel het woord „welkom" in sierlijke krulletters onder de tafel — als hoofdpatroon derhalve — gestrooid.

Bij een bruiloft of ter gelegenheid van kraambezoek werd voorheen bijna steeds de levensboom als hoofdfiguur gebezigd. Dit zinvolle gebruik is met de jaren meer en meer op den achtergrond geraakt. Bij een sterfgeval werd en wordt nog altijd niet gestrooid uit piëteit tegenover den overledene.

Het aanbrengen van de zandfiguur geschiedt steeds in den morgen. Omdat het zand niet tegen het „in- en uitgeklep" van het manvolk bestand is, worden na het middagmaal de weggeloopen gedeelten opnieuw bestrooid. Als eenig hulpmiddel wordt een zachte stoffer gebruikt, die dient om de uit te sparen gedeelten goed zandvrij te maken en rechte lijnen ook inderdaad recht te doen zijn. Verder doet de boerin alles met de hand, tot zelfs de meest ingewikkelde krullen toe, alsmede de zonnen en sterren in de zinnebeelden.

Dat een vloer niet graag zonder zandtapijt gezien wordt, bewijst wel de zorg voor vorstvrij zand in den winter. Na de invoering van de woningwet verdween een groot aantal van de leemen en steenen vloeren, om plaats te maken voor de „kale" planken. Hierop verloor het zandstrooien zijn effect, vandaar dat het in deze gevallen niet meer toegepast wordt.

In sommige boerderijen, waar leem of steen den vloer nog bedekt, zijn echter ook dezen morgen vrouwenhanden al zandstrooiend rond gegaan en hebben er — en vast niet voor de laatste maal — de aloude kunst van het zandstrooien beoefend, daarmede opnieuw bewijzend, welk een vooraanstaande plaats in de boersche kunst juist door de vrouw wordt ingenomen.

Een derde bevangenis en waanzin is die van de Moezen komt . . . . Maar wie buiten den waanzin om komt tot de deuren der dichting met het geloof, dat hij op grond zijner kunstvaardigheid een toereikend dichter zal zijn, die blijft zelf oningewijd, en zijn werk, het werk van den bezonnene, wordt door dat der waanzinnigen verduisterd. Plato: Phaidros (Vertaling van Dr P. C. Boutens)

R. PETERS

GRAFISCHE KUNST VROEGER EN NU

III

HOUTSNEDE EN HOUTGRAVURE

In het Louvre-museum in Parijs bevindt zich de welhaast oudstbekende houtsnede, uit de IXde eeuw, voorstellende een zittenden Boeddha. Deze prent — afkomstig uit Chineesch Turkestan — wijst ons den weg naar de bakermat der houtsnedetechniek: het China van eenige eeuwen na den aanvang onzer jaartelling. Vandaar uit werd deze techniek in Japan bekend, echter eerst tot groote ontwikkeling komend na de XVIIde eeuw en culmineerend in de prachtige prenten van Hokusay en Utamaro bijvoorbeeld.

In ons Westen echter werd deze techniek eerst toegepast omstreeks het jaar 1400, al moet erkend, dat het krassen in steen of hout in 's menschen natuurlijken aanleg ligt (hetgeen overigens niets met den afdruk van het gesneden houtblok, kortweg steeds houtsnede genoemd, te maken heeft).

Het waren de door kloosterlingen gemaakte heiligenprenten, omstreeks 1400 ontstaan, die langen tijd in Duitschland als de eerstbekende houtsneden werden aangemerkt; volgens de stelling van Busset, werd de oudste houtsnede, van Franschen oorsprong, op omstreeks 1370 gesteld.

Of dit geheel juist is, valt met zekerheid niet te zeggen. Ja, zelfs wordt door velen aangenomen, dat de oudste houtsneden heelemaal geen houtsneden waren, integendeel dat deze prenten werden gedrukt van metalen platen, die op dezelfde wijze waren bewerkt als het hout; deze bladen, noemde men Schrottblätter(Zoege von Manteuffel „der Deutsche Holzschnitt").

Het is uiterst moeilijk vast te stellen of deze prenten van metaal dan wel van houtblokken zijn gedrukt. Echter geeft Passavant in zijn uitmuntende studie „Le Peintre graveur" eenige aanwijzingen, die tot die vaststelling meer zekerheid geven. Hij stelt het ontstaan van de techniek der metalen platen op omstreeks de 12e eeuw en Schürmeyer komt in zijn studie „Der Holzschnitt" tot de conclusie dat deze metaalplaten omstreeks de 14de eeuw voor het bedrukken van stoffen (Zeugdrucke) reeds werden toegepast, waarvan het zoogenaamde tapijt van Sitten een voorbeeld zou zijn.



HANS HOLBEIN, d. J. TOTENTANZ: DER ABT

Zeker is echter dat de houtsnijkunst reeds vroeg algemeene toepassing vond in het verbeelden van de Heiligen levens — dikwijls in combinatie met in hetzelfde houtblok gesneden teksten — en tevens voor de vervaardiging van speelkaarten. De Biblia Pauperum — de Bijbel der Armen — is een kenmerkend voorbeeld van zulk een, naar het houtblok genaamd, „blokboek" (eerste helft 15de eeuw). Opmerkelijk is daarbij dat reeds de vroege Europeesche houtsnijders, intuïtief de juiste plaats van de houtsnede aanwezen n.l. als illustratie van het boek. Iets dat helaas maar al te vaak miskend werd en vooral met het voortschrijden van de ontwikkeling der chemigrafische technieken in negentiende en twintigste eeuw aan de houtgravure en de houtsnede onnoemelijk veel schade berokkende.

Ieder, die den afdruk van zoo'n antiek houtblok b.v. dien met de voorstelling van den heiligen Christoforus, dateerend uit 1423 en gevonden in het Karthuizer Klooster Burheim bij Memmingen, vergelijkt met de moderne houtsnee, zal direct het verschil opvallen in de technische opvatting.

Was het de bedoeling van den anoniemen kunstenaar uit de eerste helft der 15de eeuw om van het houtblok een op een teekening gelijkenden afdruk te verkrijgen, de opvatting in later eeuwen wijzigde zich radicaal en werd bij de moderne houtsnee meer in overeenstemming gebracht met de eigenaardigheden, die het hout als drukmaterie vertoont, waarbij dan nog komt dat de moderne houtsnijder, onder invloed der gewijzigde opvattingen omtrent de decoratieve doelstellingen, zijn te snijden onderwerp in lijnlegging meer binnen de perken van het mogelijke hield. Bezien wij die wonderlijk naieve prenten uit de vroegste periode onzer Europeesche houtsneekunst, dan treft het ons dat hier feitelijk geenerlei gebruik werd gemaakt van de typische mogelijkheden die de druk van

een houtsnede geven kan. Slechts het hout als materiaal werd toen aanvaard; het decoratieve element, dat het hout zelve, in zijn sober besneden vlak kan geven, ontbreekt ten eenenmale. Het zijn kennelijk in het hout uitgesneden teekeningen, hetgeen overigens niets zegt omtrent haar groote kunstzinnige waarde!

Het behoeft niet te verwonderen, dat in latere jaren, als de houtsnijkunst reeds algemeen verbreid is, groote kunstenaars als Albrecht Dürer, Altdorfer, Hans Holbein d. J. en vele anderen de uitwerking hunner prenten op hout, aan houtsnijders van professie, aan de z.g. „Formschneider" of „Tailleurs d'images" overlaten. Zoo is bijvoorbeeld bekend dat Hans Holbein's „Bilder des Todes" (zie afb. blz. 661) werden gesneden door Hans Lützelbürger en dat Burgmaier voor Dürer prenten in hout sneed.

Zeker schuilen er in deze werkverdeeling een gevaar, vooral als het zuivere gevoel voor de karakteristieke eigenschappen van het hout bij den ontwerper der prenten te loor gaat. Het hout toch, oorspronkelijk kersen- of perenhout, met de nerf van den boom mee gezaagd en derhalve langshout genaamd, heeft zijn eigenaardigheden, die door den kunstenaar, die tevens zelf uitvoerder zijner ontwerpen is, het beste zullen worden aangevoeld.

Met de toepassing van het kopshout, door den Engelschman Bewich en den Franschman Papillon in de 18de eeuw is voor een groot deel het gevaar van splijting en versplintering bij het langshout opgeheven en uit de ontwikkeling der houtsneekunst valt op te maken dat dit hardere materiaal den kunstenaars grooter mogelijkheden biedt bij het uitvoeren der ontwerpen.

Helaas echter was het bedroevend gevolg, dat de houtsnede, die toch reeds als reproductiemiddel en niet meer uitsluitend als illustratie in didactischen zin toegepast werd, steeds meer van haar oorspronkelijke waarde inboet. Men zoekt allerwegen naar een geraffineerder techniek om met het schuiven en vervloeien van licht en donker nog meer de illusie der werkelijkheid te geven, in feite een analoog geval met de houtsnede der 16de eeuw, die vooral in Italië, door toepassing van het z.g. clair-obscure, erop gericht was de smeuige teekeningen van een Titaan of Raphaël via het hout te reproduceeren. Dat met deze techniek van het drukken in verschillende toonaarden door middel van diverse houtblokken, de typische eigenaard der houtsnede werd aangetast, voorzag men toen niet of wilde men niet voorzien.

En misschien vindt dit ook wel zijn oorzaak in de wonderlijk fraaie prestaties, door middel dezer techniek bereikt (van een Goltzius en Moreelse ten onzent).

De algemeene aandacht verslapte spoedig door de opbloei van de kopergravure, Het hout legde het tegen de verfijnde nieuwe techniek spoedig af en wat wij in een vorig opstel, in de 19de eeuw met de gravure zagen gebeuren was in de 17de eeuw reeds beschoren aan de houtsnee-techniek: zij werd verdrongen en langen tijd waren er nauwelijks eenige houtsnijders nog werkzaam.

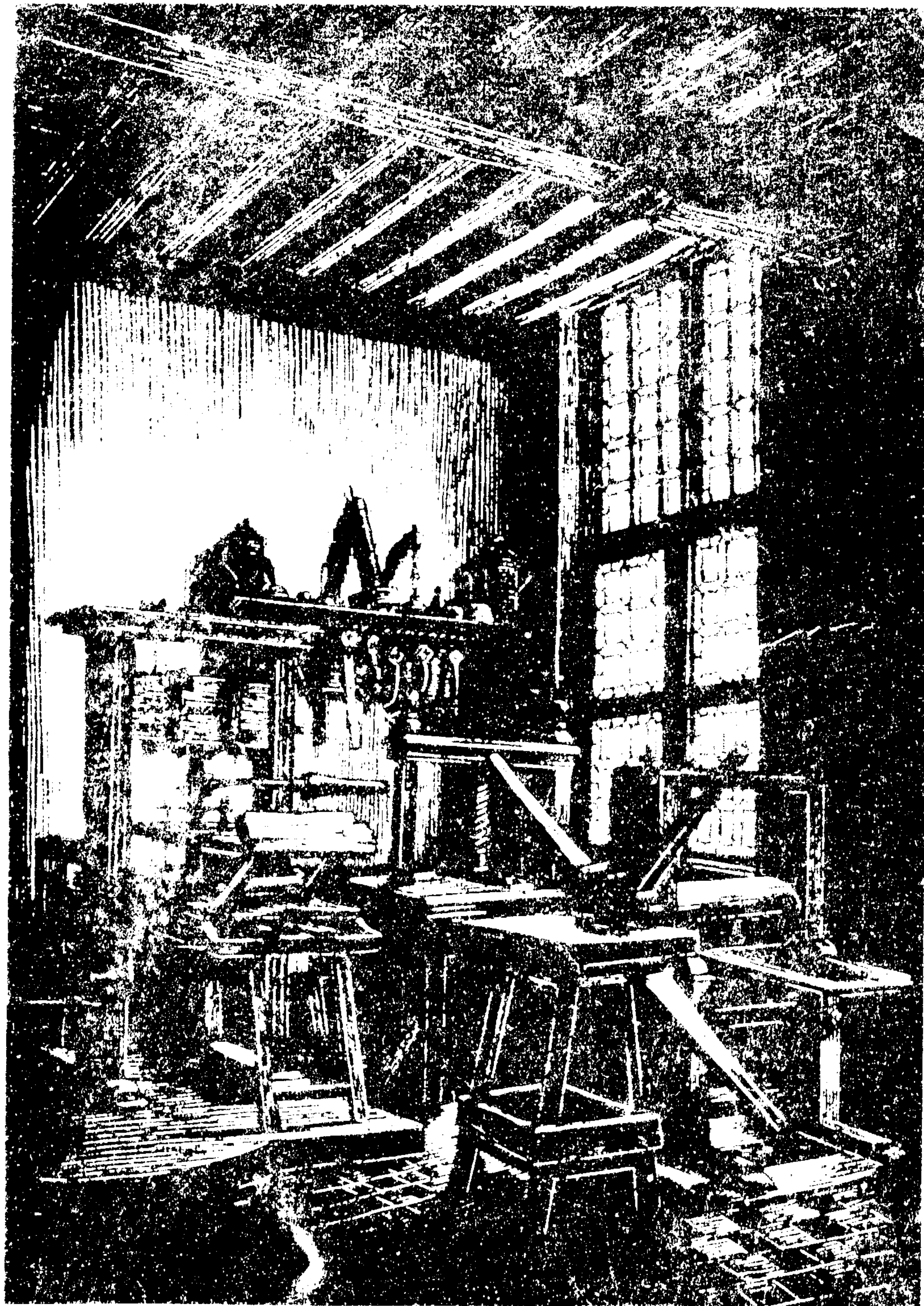
Eerst de reeds genoemde Thomas Bewich vergrootte met het dwars doorzagen van het hout (kopshout) de mogelijkheden van fijner bewerking, waartoe hij dan ook het materiaal der kopergraveurs ging gebruiken. Hiermede deed de houtgravure haar intrede en een tijd van grooten bloei brak aan, met als hoogtepunt het midden der negentiende eeuw. Het graveeren op hout werd algemeen de techniek voor het uitvoeren van illustraties en de technische vinding van Jacobi in 1837, de uitvinding der galvanoplastiek, maakte de houtgravure toegankelijk voor velen, die voordien door gebrek aan kunstzinnige en vaktechnische kennis er niet toe kwamen.

De nieuwe vinding maakte het mogelijk om de met een naald zeer luchtig in het houtblok gekraste teekening zonder verlies over te brengen in een „gegroeid" metaal (galvano) en met dit sterke cliché werd het mogelijk duizenden afdrukken te maken, die de illusie van een houtgravure wekten, echter in wezen niets daarmede te maken hadden. Men begrijpt hoe moeilijk de kunstenaars het kregen, die vast hielden aan het geheel zelfstandig voltooien hunner prenten. In dit verband mag dan ook wel herinnerd worden aan het werk van den Duitscher Alfred Rethel († 1859), want in een tijdperk van groot verval der oorspronkelijke houtsneetechniek wist hij, kennelijk naar het voorbeeld van zijn beroemden voorganger in de 15de eeuw, Albrecht Dürer, de houtsnede een geheel nieuwe, heroïsche gestalte te geven. Zijn reeks „Doodendans" bijvoorbeeld heeft niets van het slappe prentje dat omstreeks die dagen in zoo hooge mate de belangstelling van het „kunstlievende" publiek had. Maar helaas, ook Rethel's roep om een zuivere houtsnijkunst verklonk in de woestijn!

De houtgravure bleef voor allerhande doeleinden de aangewezen illustratiemethode. Wij noemen hier als voorbeeld slechts de Bijbel door Gustave Doré verlucht met 700 platen die door 20 houtgraveurs in één jaar tijd werden vervaardigd! (zie afb. blz. 635).

Zoowel in Duitschland, als in Engeland en Frankrijk werkten honderden houtgraveurs en een stortvloed van illustratiemateriaal stroomde over West-Europa. Hier te lande werkten ook wel houtgraveurs, maar tot een intense beoefening kwam het niet, daar men hier meer prijs stelde op de uit het buitenland tegen geringen prijs aangeboden cliché's.

Deze opbloei van de houtgravure beteekende in kunstzinnig opzicht de veroordeeling dier kunst. En zeker zou het bewerken van het hout geheel verdrongen zijn, hadden niet heilig overtuigden van het goed recht der origineele houtsnee zich geschaard onder de bezielende leiding van William Morris († 1896), die met zijn groep der Prae-Raffaëlieten een moedige poging deed om mèt het schoone boek óók de houtsnede als illustratie haar decoratief karakter weer te geven. Dat zij daarbij de beminnelijke fout begingen, in hun streven zelfs de typografische verzorging van het boek weer tot het zoogenaamde „blokboek" terug te voeren, doet niets af aan de waarde van het feit, dat hiermede aan de moderne houtsnede nieuwe wegen werden gewezen. Met één slag zakte het mechanische houtgraveeren terug naar het tweede plan





PIET BEKKER — OUDE VISSCHER. FOTO A. FREQUIN.

om allengs zelfs te verdwijnen. Dat hierbij de opkomst der chemigrafie, in casu de auto-typie, een handje hielp spreekt vanzelf.

Tusschen de langs chemigrafischen weg gereproduceerde origineele teekening en de origineele houtsnede lag een afstand, die vooral in die dagen nog nauwelijks te overbruggen scheen.

Het decoratief-illustratieve werk van Dysselhof (zie de vignetten in de Schouw van Maart en April 1943), Lauweriks en K. P. C. de Bazel, de monumentale landschaphoutsnedes van Jaap Veldheer en W. O. J. Nieuwenkamp, om eerst de houtsnijders uit het begin der 20e eeuw te noemen, gaf allure aan uitgaven, die voorheen slechts denkbaar waren met de tot vervelens toe naturalistische imitatiën van zoete gevallen!

R. N. Roland-Holst gaf in zijn inleiding tot het houtsnedenummer van Wendingen de volgende kernachtige karakteristiek van deze houding.

„Zij hebben door dit voortreffelijk theoretische inzicht èn door het aanvaarden van een zoo strakke en onpicturale techniek mede de grondslagen gelegd voor de erkenning van het vlak, en dat wel in een tijd, toen niemand nog uit de grondslagen der architectuur dit probleem had onderzocht; een probleem toch, dat alleen door het wezen en de kennis der architectuur te benaderen is en dat alleen door en in de architectuur zijn hoogste volmaking kan vinden".

Het is zeker het strak-geometrische element, dat onder de handen van den kunstenaar wordt omgebogen tot de zoo aantrekkelijke houtblokken van de eerste feitelijke navolgers van Morris en zijn vernieuwers.

Dat hier te lande jonge grafici waren, die het voetspoor van deze wegbereiders konden en durfden volgen, bewijst het groote aantal houtsneden, dat vóór en nà den eersten wereldoorlog het licht zag. Wel vinden wij daarin niet steeds het juiste begrip van doel en wezen der houtsnede terug, maar wat een Jan Mankes of Jan Wittenberg presteerden zal zeker tot het beste op dit gebied blijven behooren.

Dat onze bezonken eigen aard, in tegenstelling tot het meer dynamisch-vlammende karakter der Vlaamsche houtsnijkunstenaars als b.v. Frans Masereel, steeds nadrukkelijker naar voren treedt, leest men duidelijk af aan het werk van Dirk Nijland, (zie afb. blz. 632) die met zijn voorstellingen van het leven aan den waterkant bij voorbeeld, dat beschouwende karakter toont, dat slechts innerlijke bewogenheid suggereert. Het is een geheel ander realisme dan dat van Fokko Mees, die vooral met zijn uitmuntende boekillustraties een fantastische noot toevoegde aan onze houtsneden, of van Jan Franken Pzn., die zoo af en toe in staat bleek om de naakte waarheid op dusdanige wijze aan het hout mede te deelen, dat zij boven een decoratieve verbeelding der werkelijkheid uitsteeg.

Een geheel aparte plaats neemt wel het weinige houtsnijwerk van den lithograaf Aart van Dobbenburgh in; zijn werk wijst reeds naar den weg, dien de houtsnede in ons land zou gaan.

Uit de decoratief-stylistische vormentaal, waarin vooral G. H. van der Stok uitmuntende dingen deed, ontwikkelde zich binnen weinige tientallen jaren een verfijnd houtsnijden, dat alreeds weer achterhaald werd door de geraffineerde xylographie, die houtgravure heet, maar die nu onder de handen van bekwame houtgraveursvaklieden uitgegroeid is tot een artistiek juweeltje!

Het element van vaart en innerlijke spanning, het kenmerk van de expressionistische houtsneden van een tiental jaren her, is voor een goed deel verdwenen uit de producten onzer houtgraveurs der laatste jaren. Voorzeker is dit een gemis, dat gevaren voor de toekomst in zich bergt. Niets toch is zoo gevaarlijk als het zich verliezen in technische verfijning, daar het bij een te ver doorgevoerde toepassing allicht leiden kan tot een verzwakking van de innerlijke kracht.

Wanneer dus het bewerken van het hout, hetzij met het materiaal der graveurs, hetzij met de gutsen der houtsnijders, tot doel en niet tot middel verheven wordt.

Wat onze houtgraveurs, zoowel in vrije prenten als in boekverluchting presteeren, grenst dikwijls aan het ongehoorde. Men bekijke eens het werk van Dirk van Gelder of Escher nauwkeurig. En men vrage zich eens af wat hier opvolgen moet! De prent „Zeeanemonen", (zie afb. blz. 635) van de eerste een wonderstukje techniek, is welhaast meer dan men van een houtgravure eischen mag. De gelegenheidsgrafiek, die van Gelder maakte, behoort zeker tot de naar onzen smaak zuiverder houtsnijkunst.

Daarnaast doen b.v. de houtgravures van den jeugdigen Thijs Mauve eenvoudiger, maar niettemin warmer en vol beloofte aan, en het is een gelukkig verschijnsel dat zij die zich met de verzorging van het „schoone boek" bezighouden, in toenemende mate gebruik maken van het werk van onze houtbewerkende kunstenaars.

Het is te hopen, dat onze houtgraveurs en houtsnijders zich niet zullen verliezen in te technische wonder-prestaties. Het mag dan uiterlijke winst beteekenen, innerlijk zal de spanning breken en dit leidt uiteindelijk tot verlies! Een verlies, dat te betreuren zou zijn, want houtgravure en houtsnede hebben zeker in onze kunstenaars pleitbezorgers van den eersten rang gevonden.!

Der Starke nimmt den Tod gelassen hin. Er sieht auch hier nur das Gesetz. Er ist mit seinem Wesen dem Gesetz verwachsen, dasz er nicht ängstlich wird, wenn ihm im Tode das Gesetz verdunkelt ist.

KURT EGGERS

„JENUFA" AAN DE DUITSCHE OPERA

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

Toen in 1862 de Cechische Nationale Opera te Praag werd opgericht, was het Smetana, die binnen de zestien jaar het instituut voorzag van acht muziekspelen, geschreven in de landstaal op nationale onderwerpen. Zij vormen van het Cechisch operatooneel den grondslag even echt en hecht als Glinka's stukken van het Russisch repertoire. Door Dvorak's bijdrage van negen werken met „Roessalka" in top was in de eerste jaren dezer eeuw de Cechische Opera reeds uitgegroeid tot een levenskrachtig tooneel, volstrekt inheemsch van voortbrenging en karakter. In zijn geschiedenis is de componist Janácek de derde groote figuur. Zijn eerste opera was in 1903 gereed en werd het jaar daarop te Brünn vertoond. Pas twaalf jaar later te Praag! *Jenufa*, zooals de Duitsche vertaling het werk betitelde, werd door Reichenberger in 1918 aan de Weensche Hofopera gebracht, de Berlijnsche première volgde in '24 onder Kleiber en in dat zelfde jaar nog ging het stuk met Jeritza in de titelrol aan de Metropolitan te New York. — Zes opera's heeft Janácek geschreven, alle hoogst oorspronkelijk van conceptie en uitvoering. Maar wat „Jenufa" aangaat, terecht is het dit stuk gegaan als Smetana's „Verkochte Bruid". Beide werken kregen een wereldreputatie.

Het is een omvangrijk oeuvre dat van Janácek. Met zijn koorcomposities, kamermuziekwerken en symphonische toonstukken is hij een der edelste en boeiendste verschijningen der vorige generatie. In 1854 in Noord-Moravië geboren als zoon van een dorpsschoolmeester en organist werd hij op een kloosterschool gedaan. Zijn eerste muziekonderwijs ontving hij van den Augustijner Krizkovsky, een componist van sterk dramatische koorwerken in den nationalen stijl, een voorlooper van Smetana. Uit die schooljaren is hem bijgebleven een markante voorkeur ten aanzien van de Grieksche gamma's, de z.g. kerktonen. Aan het Prager conservatorium verwerkte hij in een enkel jaar de leerstof van den driejarigen cursus. Na een studieverblijf in Weenen en in Leipzig opende hij in '81 te Brünn de orgelschool (= conservatorium), waar hij zich bijna veertig jaren met apostelhartstocht wijdde aan het onderwijs. Ondanks zijn roem als leeraar, zijn schitterend leiderschap van het Brünner Philharmonisch Orkest, de eerste welgeslaagde voorstellingen van Jenufa, bleef hij als componist onopgemerkt, totdat het inslaand succes van zijn meesterwerk op het Europeesche opera-tooneel omstreeks 1920 zijn groote beteekenis als toondichter in het volle licht stelde.

In zijn dagboek verhaalt Janácek hoe hij op twee en twintigjarigen leeftijd zich verdiepte in de studie van Helmholtz' werken. Hij begon natuur- en diergeluiden op te teekenen, de vele vogelkreten, maar bovenal de melodie der menschelijke taal, zooals zij leeft in den golfslag van het gesproken woord, een zee van toonbuigingen, zoowel persoonlijk als gemeenschappelijk aanwezig. Hem trok voornamelijk die collectieve spraakmelodie, waardoor zich in 't bijzonder de Slavische talen zoo sterk en eigenaardig onderscheiden. Janácek is van meet af aan verliefd geweest op de rauwe felle intonatie van het Cechisch. En het was die verliefdheid in de moedertaal, die hem de ooren opende voor de d r a m a t i s c h e waarde der spraakmelodie-in-muzikale-adaptatie. Naast danswijzen en volksliederen, waarvan hij ettelijke publiceerde, gaarde hij frappante spraakdeunen zooals ze voor het grijpen klonken op de markt- en schoolpleinen, het oogstveld, de dorpsbleek en in de woonkamer niet te vergeten. De invloed van het gezamelde drong hoe langer hoe dieper in zijn muziek. Janácek's koorwerken en instrumentale composities zijn daarvan evenzeer doortrokken als zijn opera's. Maar zelden heeft hij het afgeluisterde in levenden lijve overgenomen. Zijn oeuvre is geen folkloristisch mozaïek, doch de zuivere uitkomst van een n a t u r a l i s t i s c h e gesteldheid. Zijn bondige zinnen, aaneengevoegd of onderbroken door pregnante pauzes, zijn snelle erruptieve toonfiguren en strak gevlochten thema's, ze vormen een taal zoo zwaar van pathos, zoo hevig levend en oogenblikkelijk penetrant, dat men bevangen toehoort en wordt meegesleept, terstond. Wat on-spontane luisteraars bevreemdt is de ademlooze ren van het eene hoogtepunt naar het andere zonder muzikale uitweiding. Van thematische bewerking, doorgevoerde polyphonie, ontwikkeling van den toonaard en soortgelijke constructiemiddelen 'wordt nauwelijks gebruik gemaakt. De naturalistische bouwtrant immers heeft daarvoor weinig emplooi.

Janácek beïnvloed door het impressionisme? Een veelvuldige bewering, even grif en graag geloofd als die over de werking van Moessorgsky op Debussy. De brooze schoonheid van het impressionisme, zuiver Fransch van aard en oorsprong, is een kunst der aanduiding lijnrecht zich stellend tegen de robuste Slavische franchise en haar directe zegging, wars van suggereeren. Wat beiden gemeen hebben, het Fransch impressionisme en het Slavisch naturalisme, is inderdaad de smaak in het declamatorische en wat dit meebrengt: het streven naar juiste muzikale inkleeding der allerfijnste schakeeringen van het spraakgeluid. Maar bij de impressionisten wordt de wedergave van de spreekstem ingegeven door het wisselend emotioneel moment. Wat de anderen beweegt is het vast gegeven der zangerigheid van alle Slavisch taaleigen. Het blijvende, collectieve is hier, ginds het toevallige, persoonlijke de bepalende factor.

Het libretto van *Jenufa* is de bijna textueele overname van Gabriela Preissová's drama in proza, een knipsel uit het Moravische boerenleven. Twee stiefbroeders, Steva en Latsa, zijn op Jenufa verliefd. Haar hart heeft zij aan Steva gegeven, een landelijk Don Juan, die haar verleidt en in den steek laat. Jenufa's pleegmoeder, kosteres der dorpskerk, is een weduwe van onbesproken deugd en levenswandel, streng en bekrompen. Haar wrokkend tobben over de geschonden eer van het kind, dat zij opvoedde, doet haar in een vlaag van waanzin Jenufa's zuigeling verdrinken onder het ijs van de bevroren molenbeek. Ontwaakt uit de korte verdooving, die haar een slaapdrank toebracht, verneemt Jenufa van de kosteres, dat zij twee dagen buiten kennis lag: het kindje is in dien tusschentijd gestorven, Steva heeft haar verlaten en zich met een ander verloofd. Het laatste bedrijf brengt de ontknooping. Op den bruiloftsdag van Jenufa en den trouwen Latsa wordt het lijk van haar zoontje in het dooiwater gevonden. Het dorpshoofd tevens rechter, zelf een der bruiloftsgasten, komt met het druipnatte kindermutsje binnen. Jenufa wordt door een dreigende menigte schuldig verklaard. Op dat oogenblik komt de zielszieke kosteres naar voren en bekent. Door den goedhartigen rechter begeleid verlaat zij de woning, de andere gasten en de menigte volgen. Alleen achtergebleven zingen Jenufa en Latsa van die liefde, die, sterker dan de dood, alle dingen hoopt, gelooft en verdraagt.

Kwelling en smart, hartbrekende misdaad en wroeging overschaduwen het drama tot aan de biecht van Jenufa's opvoedster, een simpele grootsche bekentenis, die beider bevrijding met zich brengt — bevrijding niet als uitredding, maar als een verlossende overgave aan de eischen van het leven, de beaming van zijn licht en donker en die beiden gelijkelijk aanvaardend. Het hevige, catastrophale van het dramatische gebeuren is door Gabriela Preissová met scherp psychologisch inzicht in drie bedrijven meesterlijk geschetst. Met een uiterlijk, schoon logisch aaneenschakelen van krasse voorvallen, zooals in „Tosca" en andere libretti van het Italiaansch verisme heeft het onderhavig textboek niets uitstaande. Sfeer en karakter van het stuk zijn die van het nationale zedeleven, dat ook de Russen bij voorkeur en van schildering zoo uitnemend ten tooneele voeren.

Janácek heeft zich niet begeven in Wagner's noch in Smetana's vaarwater. Zooals Moessorgky's opera's, ondanks hun brokkelige compositie, is ook Jenufa — volkomen gaaf van greep en eenheid — een „document humain", een smalle lap van lillend leven. Het milieu der handeling was Janácek vertrouwd. Hij componeerde een libretto wemelend van beelden en gevoelsherinneringen uit eigen armoedige kinderjaren en vreugdelooze jeugd op de sobere, strengtuchtige kloosterschool. Zeven jaren heeft hij bij nacht aan de toonzetting gewerkt. Overdag nam hem zijn ambt in beslag. In dien tijd stierven zijn twee kleine kinderen. De instraling van hun ziekte en lijden is in de muziek van Jenufa veelvuldig te bespeuren. — De dictie boort haar forsche wortels in 't Moravisch dialect. Tegen overplanting in Germaanschen taalbodem bleek zij niet bestand. Niet althans in Hugo Reichenberger's verdere vergroving van een reeds bestaande, weinig delicate, vaak zin-verminkende overzetting. In de Duitsche voordracht blijft de oorspronkelijke zegging nahangen als de sterke geur van een reukgewas. Maar de toonzetting van het woord, hoe diep gestempeld ook door die uitheemsche plaatselijkheid, is steeds emotioneel verstaanbaar en daarenboven wonderlijk bekorend.

Janácek's dramatische bespraaktheid en felle phantasie werken meesterlijke muzikale afbeeldingen, doordringend en concies, uitmuntend in de toonschildering van het affect. Zooals gezegd: zijn korte vocale en instrumentale phrases, dringend of kwijnend, heftig of ontroerd-teeder, ze worden zelden uitgesponnen. Gesproten uit allerkleinste fragmenten — een melodisch kiembegin, een rhytmisch motief — verklanken zij de situatie van het oogenblik alleen. Ze keeren in den regel niet terug. Een enkele maal doet zich een breeder cantilene hooren: Jenufa's smeeken tot Moeder Maria, haar weidsche eindduet met Latsa en dan de instrumentale soli van viool of alt of violoncel,

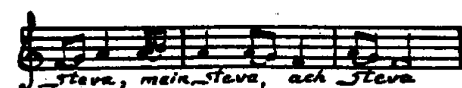
dragers in bepaalde tafereelen van de stem der ziel, zoo de droomende viool in Jenufa's scène in de tweede acte. — Slechts één thema heeft de duidelijke functie van een lei-thema: dat van het kind, dat bestemd is tot lijden en doen lijden. Men hoort het voor het eerst na Jenufa's gebed in het openingstafereel. Daar zingt de hobo driemaal achtereen:



Het motief heeft iets van een wending uit een oude liturgische melodie. Eenige bladzijden verder, na Jenufa's verzuchting: „Ach, mijn verstand is al lang in het water gevallen!", laat het zich wederom drie keer hooren, bij tusschenpoozen en met korte reprises als een manende nagalm. Tienvoudig herhaalt het zich, in zijn geheel of fragmentarisch, wanneer Jenufa uitroept, dat zij wil wachten op de thuiskomst der recruten, waaronder Steva. Hier verschijnt het als contrapunteerende stem tegen het koor-thema, dat in mineur de hoorn aanheft:
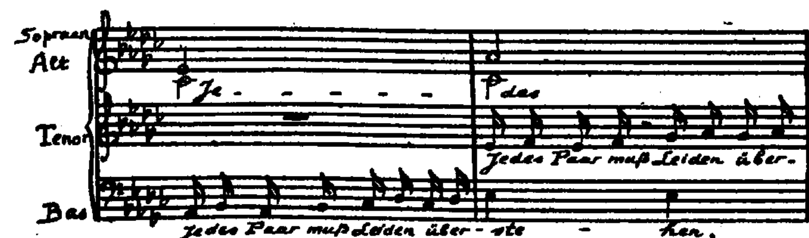


Na de opkomst van de dronken bende wendt Jenufa zich tot den beschonken Steva op de wijs zelve van dat klagende motief. Het rhythme is vertraagd. Daar klinkt iets in van weerzin en verwijt.



Prachtig is de toepassing in het tweede bedrijf, waar de kosteres den weigerachtigen Steva mee wil sleuren naar de wieg van het kind. Voorgedragen door de altviolen in het somber-grauwe timbre van hun laagste snaar herhaalt het thema zich ononderbroken als de dwanggedachte der heerschzuchtige vrouw. Een laatste maal weerklinkt het grommend in de bassen. Dat is in 't begin van het derde bedrijf: het doode kind vervolgt de moordenares. — Een ander thema nog herhaalt zich, maar is toch niet als leidmotief te kenmerken. In de inleiding tot de laatste acte schildert het orkest de voorbereiding tot een bruiloft zonder blijdschap. Er klinkt een brokstuk uit een samenzang in het eerste bedrijf, het allermooist ensemble van de opera. De situatie hier is deze: recruten en muzikanten zijn zoo juist vertrokken, de dronken Steva bewaart een mokkend zwijgen, Jenufa is in tranen, vrouw Burya, Steva's grootmoeder, troost haar:
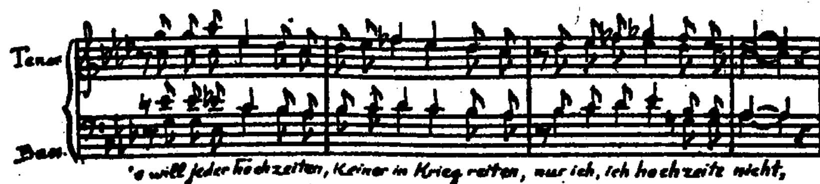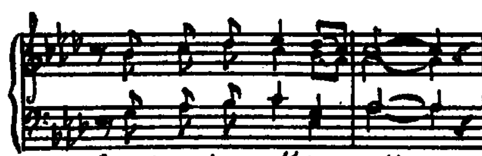


Deze phrase herhaalt de oude molenaarsknecht, dan Latsa en eindelijk Jenufa. Er volgt een kwartet van zeldzame pracht. De molenarbeiders vallen op hun beurt in. Het vrouwvolk ondersteunt de melodie door langgerekte tertsen en sexten. De gewijde indruk van dit zingen wordt verhoogd door de zuiver Dorische gamma, den eersten authentieken kerktoon, die aan het slot zich door de mannestemmen baant.
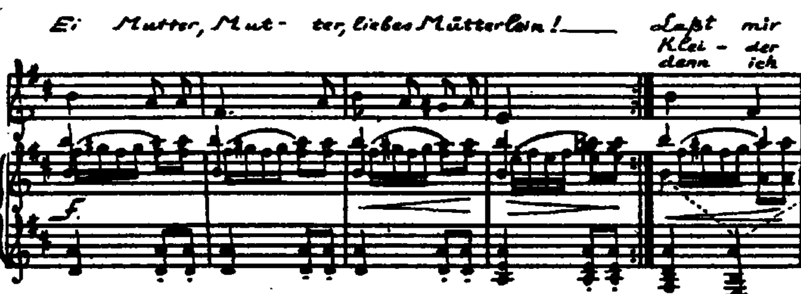


Het gansche zangstuk, een „stilstaand ensemble", schijnt buiten het naturalistische kader van de opera te vallen. In waarheid heeft men hier te doen met een super-realistisch effect. Er zijn meer zulke trekken op te merken in *Jenufa*. Alweer een Slavisch kenmerk. En even typisch de terugval in de werkelijkheid: het monotone ratelen van den watermolen. Als zachtjes aan de stemmen van het statische moment vergalmen, klinkt plotseling het helder tik-tak van zijn staag bedrijvig rad: wederkeer van het dynamische. De wonderschoone eenvoud van het uitdrukkingsmiddel, een xylophoon, brengt dat besef tot stand. De sfeer der eerste acte wordt beheerscht door zijn geluid, dat de onaandoenlijke bestendigheid aanduidt van het leven.

Van de vele lyrische episodes prijs ik in het eerste bedrijf het intermezzo met Jano den herdersjongen, dien Jenufa lezen leerde en het recrutenkoor met zijn weemoedig referein:





Ook van den humor is Janácek een meesterlijk teekenaar, hier en daar fijn caricaturaal. Hoe vermakelijk is in de laatste acte het défilé beschreven van de gasten: de deftige triloen vallen bij de ontvangst van het dorpshoofd — het naluiden in koddige staccati van de bitse aanmerkingen zijner echtgenoote op de stemmigheid van Jenufa's bruidsdracht — het strakke tweekwarts-rhythme van het tafereel der boerenmeisjes in feestdos. Ze zingen een versje met kinderlijk accent en grappige gebaartjes van figuren uit een poppenspel. Hoor hun bruiloftslied-in-rondedans. Het metrum van de drie coupletten, ieder met een hooge keelkreet eindigend, wordt door de kwinten der violen op de losse snaren krachtig afgedeeld. Een hobo blaast het zestienden-figuurtje:





Een volleerd muziek-dramaticus toont zich Janácek in de groote koor- en ensemble-scène van het derde bedrijf. Het chaotische geschreeuw van het te hoop geloopen volk, Jenufa met steeniging bedreigend, de juistheid en perfecte wedergave der afzonderlijke kreten, de verscheurende accoorden en chromatische flitsen in het orkest, dat alles stapelt zich in een gerekt crescendo tot een geweldig klank-complex, dat zelfs in de tutti volstrekt helder blijft.

Georg Pilowski heeft met de verklanking van dit heel moeilijke werk zijn gezag van beproefd orkestleider dubbel en dwars gehandhaafd. De enorme dirigententaak bij het brengen van een opera als deze is het wekken der illusie van een vrijen als improviseerend klinkenden speeltrant, terwijl de tallooze geledingen der orkestrale phrases zoo nauwkeurig in elkaar grijpen, dat zich geen der uitvoerenden vrijheden kan veroorloven. Elk insluipend rubato — ook dat van de zangers — dient onmiddellijk geregistreerd en door den dirigent in het rhythmisch geheel vereffend te worden. Stuwing en val van het tempo controleert hier hij alleen. En dit in onbetwistbaar leiderschap te omvangen is bij de wedergave van *Jenufa* wel een zeer aanzienlijke prestatie. Pilowski's rustige slag en sobere aanduidingen bij steeds gespannen waakzaamheid, zijn scherp-onderscheidend besef van het bonte beeld der uiterst ingewikkelde orkestratie, heel deze wijze van vertolken bracht een levend en meesleepend musiceeren teweeg. Hoe verzorgd klonken de prachtige voorspelen en in de eerste acte het danslied met koor! Zeer beheerscht en vurig evenwel sprankelde die uitgelaten dans in de karakteristieke voordracht van de bedelmuzikanten:



De dramatische instudeering van den intendant, Dr. Wolfgang Nufer, was een getuigenis van hoogmogende tooneelkunst. Zelf acteur, wiens opleiding bij het danstooneel hem een toegescherpten zin verleende voor bewegingsexpressie, in 't bijzonder bij de pro-

blemen der massaregie, is hij op repetitiën niet leider alleen, maar ook een opvoeder van de spelers. En buitenmate boeiend in dit opzicht! Zijn groot mimisch uitbeeldingsvermogen stelt hem in staat den speler plastisch alles voor te doen. Het resultaat was ook nu weer — evenals in *Sly* — een heel gevoelig spel van alle personen met een keur van karakter-bijzonderheden, zonder zich daarin te verliezen de felheid der handeling aanzettend. Indrukwekkend was de onheilsfeer in het tweede bedrijf, de ornamentale, nochtans natuurlijke groepsplastiek in de slotacte, het aanschouwelijk maken van de transcendente noot in het eindduet. — De mooie decors van Ernst Rufer sloten volmaakt aan bij Nufter's visie.

De heerschende gestalten in dit drama zijn Jenufa en de kosteres. Gabriela Preissová heeft het stuk *Haar Pleegdochter* geheeten, aldus de tweeledige kern van het gegeven fijnzinnig samenvattend in den titel. Getrud Jenne's tooneelvertolking van Jenufa was opmerkelijk beter dan de muzikale uitbeelding dezer partij. Welk een toekomst zou zich voor haar openen, indien de zangeres, die slechts een derde van haar heel mooie stemmiddelen ontwikkeld heeft, daarover de totale beschikking verwierf. Haar heerlijk orgaan is in een relatief kinderstadium gebleven. Dit houdt het volle uitspelen tegen van een rol als deze, die zoo groote hartstocht vordert. — Superieur was Lorna von Ronacher als de kosteres. Het purper timbre, de uitzonderlijke omvang dezer mezzo-sopraan met de diepte van een alt, haar prachtige zangkunst stellen haar in staat alle accenten te brengen die een sterk beeldende phantasie haar ingeeft. Haar partij, die van midden-c tot de hooge ces reikt en waarin toonreeksen voorkomen, die geheel in het contra-altregister liggen, is niet alleen in technisch opzicht een zware krachtproef. De zangpartij der kosteres met haar Medea-aspecten is door Janácek met de vuist geschreven. Wat hier moet worden geïnterpreteerd, is alleen te vergen van een allereersterangs-muziektragédienne. Magistraal gezongen werden de grootsche monoloog in de tweede acte, de biecht in het slotbedrijf. Hoe week klonk overal het mezza-voce, afwisselend met een steeds rond fortissimo, ook in de hoogte nooit geforceerd — welk een adembeheersching, gezien de kolossale bewegingsinspanning van het mimische! Lorna von Ronacher's overtuigende spel maakte het geheel tot een uitmuntende creatie. — De Steva van Wilhelm Trautz was een goede, maar wat doffe uitbeelding van dien hartebreker. Vocaal heeft mij zijn weergave minder voldaan. — De Latsa, die Kurt Gradel-Königs gaf te zien, was muzikaal en plastisch zeer goed. De rol van Latsa eischt veel innerlijke spanning en verfijning. Zijn vertolking is een veelbelovend debuut. — In de kleinere partijen onderscheidden zich Hertha Thoss met een uitstekend gezongen Jano en Hildegard Jachnow met een doordacht getypeerde grootmoeder Buryja. Mooi van zang en actie was ook Trude Sorge als de vrouw van den rechter. Deze laatste werd door Herman Greiner goed gezongen. Maar uitblinkend was de prachtige molenaarsknecht van Theo Lienhard, die met zijn edele baryton en het in-muzikaal gebruik daarvan een der beste zangers aan het theater is.

De koren door Paul Wirtz verzorgd waren als gewoonlijk uitstekend van klank. En Jaro Berger bracht een fraai danstafereel, waarin zich het ballet van zijn besten kant liet zien. Ten slotte nog een woord van lof aan den hoboïst Beaujean. In Janácek's orkest is de hobo primadonna van het hout. Beaujean heeft zijn partij met meesterschap en in verrukkelijke nuances geblazen.

BOEKBESPREKING

Der grossdeutsche Freiheitskampf. Reden Adolf Hitlers (uitg. Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München).

Indien Schiller's „Spricht die Seele, so spricht, ach, die Seele nicht mehr" waar is, indien het dus iets geheel anders is of men een bepaalde idee innerlijk beleeft of dat men haar in woorden formuleert en uitspreekt, dan is het zeker even waar, dat het gesproken woord op zijn beurt een geheel anderen belevingsinhoud en gevoelswaarde bezit dan datzelfde woord, wanneer het in een geschrift zijn volledige objectiveering, zijn volkomen distantieering van den spreker, gevonden heeft. Het is bij het geschreven woord immers niet meer op de eerste plaats de spreker, die zich tot ons richt, maar het is allereerst het woord zelf, de gedachten-objectiveering met haar eigen waarde en in zekeren zin ook met haar eigen leven, die tot ons spreekt.

Dit verschil van geschreven en gesproken woord valt ons wel zeer duidelijk op bij de lezing van de redevoeringen, door den Führer gehouden gedurende het voorspel en de eerste acte (tot en met Maart 1941) van dezen oorlog. Het zijn redevoeringen, waarnaar de geheele wereld geluisterd heeft, woorden, die Hitler's medestrijders hebben doen jubelen in een geloovig vertrouwen in hun Führer, woorden, die zijn tegenstanders op de meest pijnlijke wijze moeten hebben getroffen, al was het slechts om de zekerheid van zichzelf en van zijn volk, die er uit sprak.

Leest men deze redevoeringen nu, eenige jaren nadat zij werden uitgesproken, nog eens over, dan wordt men niet, zooals bij het beluisteren ervan het geval was, op de eerste plaats getroffen door het innerlijke vuur, de heftige bewogenheid en de onwrikbare zekerheid van den spreker, maar veel meer door de klaarheid van gedachte, den logischen opbouw en de zwaarte der gebruikte argumenten. Zou men bij het beluisteren van het *gesproken* woord al hebben kunnen meenen, dat men in de emotie van het oogenblik door zuivere gevoelsmomenten was overtuigd, bij de lezing van het *geschreven* woord wordt het duidelijk, dat ook de objectieve inhoud van Hitler's redevoeringen grootste overtuigingskracht bezit.

Het is daarom uiterst leerzaam de hier gebundelde redevoeringen te herlezen, omdat men daardoor een ander, dieper inzicht verkrijgt in het kunstwerk, dat elk ervan op zichzelf vormt. En door dit inzicht zal zich de eerbied voor en het vertrouwen in het genie van den Führer slechts vergrooten.

A. B. Roels

Alfred Rosenberg: *Schriften aus den Jahren* 1921—1923 *(uitg. Hoheneichen Verlag, München).*

Nadat eenigen tijd geleden het eerste deel van de verzamelde „Schriften und Reden" van Alfred Rosenberg het licht zag, nl. de geschriften uit de jaren 1917—1921, zijn nu als tweede deel van deze reeks de geschriften uit de jaren 1921—1923 gebundeld.

Zij zijn ingedeeld in een vijftal hoofdstukken, onder de titels: Der staatsfeindliche Zionismus; Wesen, Grundsätze und Ziele der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei; Der Bolschewismus, seine Häupter, Handlanger und Opfer; Die Protokolle der Weisen von Zion und die jüdische Weltpolitik; Kampf um die Macht (Aufsätze aus dem „Völkischen Beobachter").

Met uitzondering van het tweede hoofdstuk, dat het partijprogramma puntsgewijs behandelt, hebben alle hier verzamelde geschriften een uitgesproken polemische strekking; zij werden geschreven temidden van den strijd om de wereldbeschouwing, die uit den aard der zaak, en dus ook in de jaren '21—'23, meer met het brute geweld en met de propagandistische leus werd gevoerd, dan door het verstandelijk overleg en de redelijke overtuiging; zij ontstonden als spontane en oogenblikkelijke reactie op een dreigend gevaar, op een slinkschen of een rechtstreekschen aanval.

Het merkwaardige nu van *alle* hier verzamelde geschriften, niet slechts dus van de verhandelingen over het partijprogramma, maar evengoed van de polemische schrifturen, is het feit dat zij ook heden, ongeveer 20 jaar na hun ontstaan, nog voor het meerendeel van een verbluffende actualiteit zijn; dat zij ook tot het Europa van 1943 een duidelijke taal spreken; dat zij ook den huidigen mensch wijzen op de dreigende gevaren, die nu, zoo goed als toen, hem omringen.

Vandaar dat de heruitgave van Rosenberg's geschriften uit de jaren '21—'23 en de bestudeering ervan door den mensch van dezen tijd, niet slechts haar rechtvaardiging vindt in het *historische* belang van de hier behandelde stof, doch tevens, ja vooral, in de klemmende *actualiteit*, die Rosenberg's betoog ook voor den tegenwoordigen tijd bezit.

A. B. Roels

Edith Mikeleitis: *Die Sterne des Kopernikus (uitg. Georg Westermann, Braunschweig).*

Er zijn in het afgeloopen jaar ter gelegenheid van de 400ste verjaring der eerste uitgave van Copernicus' hoofdwerk talrijke boeken aan den beroemden astronoom gewijd en het kleine boek, waarin Edith Mikeleitis een episode uit Copernicus' studie-tijd beschrijft, is waarlijk niet het slechtste.

Het is overigens niet verwonderlijk dat de Duitsche dichter en de Duitsche denker zich in dezen tijd zoo onweerstaanbaar tot een figuur als Copernicus voelt aangetrokken, want in Copernicus' strijd vóór de astronomie en tegen de astrologie, vóór de waarheid en tegen de duisternis, vóór de dynamische levensaanvaarding en tegen de starre levensontkenning, vóór het Germaansche wezen en tegen Romaanschen dwang, ziet de Duitscher van dezen tijd zijn eigen strijd, den eeuwigen strijd, waarin de Germaansche mensch steeds weer zichzelf hervindt, weerspiegeld.

Daarmee wordt Copernicus tot volwaardig representant van het

Germaansche type en daarmee wordt zijn figuur tot een mythische gestalte.

Wil men van een dergelijke verschijning met behoud van het mythische karakter de biografie schrijven, dan moet men niet, zooals de Copernicus-biograaf Wasiutynski, in psycho-analytische beschouwingen treden en daarmede den levenden geest onder het psychologisch mes versnijden en versnipperen; dan moet men evenmin, zooals Will-Erich Peuckert dat in zijn voortreffelijke Copernicus-biografie doet, de figuur van Copernicus zien als min of meer toevallige verschijning in een door geestelijke spanningen beheerschten tijd. Neen, wil men waarlijk den mythischen Copernicus beschrijven, dan moet men zulks doen zooals Edith Mikeleitis het deed in „Die Sterne des Kopernikus"; dan moet men Wahrheit en Dichtung weten te verweven tot een gesloten beeld; dan moet men niet slechts Copernicus in en vanuit de geestelijke situatie van zijn tijd, maar tevens ook dien tijd vanuit Copernicus begrijpen.

In deze richting nu, heeft Edith Mikeleitis met dit werk ongetwijfeld een belangrijken stap gedaan. Haar boek vormt daardoor, naast de verschillende Copernicus-biografieën, die dit jaar het licht zagen, een klasse op zichzelf.

A. B. Roels

M. J. Delbaere-Prins: *Het geluk is overal. Drie Sprookjes (uitg. De Schouw, 's Gravenhage).*

Het lijkt ons een gezond verschijnsel, dat ook in dezen tijd nog sprookjes voor volwassenen geschreven worden en het is een verheugend feit te kunnen constateeren, dat deze sprookjes op een hoog peil staan. Dit geldt vooral voor de laatste twee vertellingen van Mevrouw Delbaere-Prins, respectievelijk getiteld: „Alwinde" en „De Drie Wenschen".

In „Alwinde" is het teere en lieflijke op sublieme wijze vertegenwoordigd, zeker niet het minst wat betreft de natuurbeschrijvingen, waartoe dit sprookje zich bijzonder goed leent. Maar ook, hoe zuiver is hier de symboliek, zoo zuiver, dat zij ons doet terugdenken aan het luisterspel van deze schrijfster, getiteld: „Het Geheim Van Den Bronzen Armring", welk luisterspel onlangs door den Vlaamschen Omroep is uitgezonden en dat in 1941 werd gepubliceerd in „Nieuw Nederland". Ook dit luisterspel heeft ons o.a. getroffen door zijn klare en heldere symboliek. Ongetwijfeld is dit één der sterke zijden van mevrouw Delbaere-Prins.

Wij willen niet den inhoud van „Alwinde" verklappen, maar wel willen wij even de aandacht vragen voor de woorden waarmede de schrijfster dit sprookje laat eindigen. Zij zijn cursief gedrukt, deze woorden, maar al waren zij dit niet, wij zouden ze onthouden hebben door de delicate zegswijze, die erin besloten ligt.

Het sprookje „De Drie Wenschen" is een Midwintervertelling. Als zoodanig is het op een gelukkigen tijd in het licht gegeven, want het zal op ieder Kerstfeest, hoe eenvoudig ook, waard zijn voorgelezen te worden. Hoewel het in fijnheid niet onder doet voor „Alwinde", is het toch van een geheel ander allure, alleen al om een zekere troostende wijsgeerigheid, die eruit spreekt, een wijsgeerigheid, die deze Midwintervertelling bovendien siert.

Ondanks den ernst van het verhaal, komt toch ook even de humor om den hoek kijken en wel in het geval van den student, maar daar is het dan ook een student voor. Wat ons in dit sprookje zoozeer frappeert, zijn de verschillende verrassende wendingen. Het zijn ware trouvailles van de schrijfster en zij dragen er niet weinig toe bij deze vertelling boeiend te maken.

Het eerste sprookje, welks titel tevens de titel is van het boekje, is wat minder geslaagd te noemen dan de laatste twee. De oorzaak hiervan is o.i. daarin gelegen, dat mevrouw Delbaere-Prins zich hier gewaagd heeft aan den onvoltooid tegenwoordigen tijd, een vorm van schrijven, welke een buitengewone schrijftechniek vereischt. Die onvoltooid tegenwoordige tijd brengt nog twee andere gevaren met zich mede, immers — het oerwezen van het sprookje is gelegen in het — „*Er was eens*" . . . ., iets wat hier automatisch vervalt, omdat de vertelling zich natuurlijk afspeelt in den tegenwoordigen tijd; tenslotte ook ligt den meesten lezers de onvoltooid tegenwoordige tijd niet gemakkelijk. Het was dan ook te voorzien, dat in deze vertelling het sprookjes-sentiment niet volkomen zuiver kon worden gehandhaafd. Gezien echter de hachelijke onderneming waaraan mevrouw Delbaere zich gewaagd heeft, moeten wij haar toch hulde brengen voor de wijze waarop zij het er heeft afgebracht, want ook dit sprookje is origineel van vinding en wending en zeker rechtvaardigt het zijn titel „Het geluk is overal".

Tenslotte willen wij deze beschouwing niet eindigen alvorens een woord van lof aan den illustrator te brengen, die tevens den band van dit boekje ontwierp. Natuurlijk zijn de gekleurde illustraties de meest pakkende, het fleurige trekt nu eenmaal een ieder aan. Deze kleurige verluchting vindt haar culminatie in de afbeelding van de kleine Lucia, het sterrenkind, gezeten op de spits van den toren. Dat neemt niet weg, dat het ook de moeite waard is even stil te blijven staan bij de „zwartjes", waarvan wij speciaal willen noemen de afgebeelde berggeesten. Hier is met een minimum aan pennestreken een maximum aan sprookjesgriezeligheid bereikt. In volkomen tegenstelling hierbede vermelden wij nog even de illustratie voorstellende de kleine Lucia als kerstboomverkoopstertje. Zonder sentimenteel te zijn, is deze afbeelding van een aandoenlijke en hulpelooze armetierigheid.

Resumeerende, stippen wij aan, dat inhoud en illustratie een gelukkige en harmonische combinatie mogen heeten en wij spreken dan ook den wensch uit, dat wij nog menig sprookje van mevrouw Delbaere-Prins mogen tegemoetzien.

C. van der Schaaf

Prof. Dr Georg Mehlis: *Führer und Volksgemeinschaft (uitg. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlijn).*

De correlatie van Führer en volksgemeenschap vormt het kernpunt van de nationaalsocialistische staatsleer. De specifieke verhouding, waarin beide tot elkander staan, is een politiek en juridisch novum in de kultuurgeschiedenis; de band, die beide verbindt, is van een structuur, die de vergelijking van deze relatie met die van heerscher en onderdaan uit de absolute vorstenstaten van de 16de, 17de en 18de eeuw, niet doorstaan kan, ja die zelfs van de in zich gesloten staatsgemeenschap, zooals wij die in het Pruisen van Frederik den Groote aantreffen, op principieele wijze verschilt.

Het is geen wonder, dat kultuurphilosophen en staatsrechtstheoretici voortdurend met de problemen, die met de verhouding Führer—Volksgemeinschaft gegeven zijn, worstelen; het gaat hier immers, zooals gezegd, om het kernprobleem, met welks oplossing dus tevens in principe de sleutel tot de geheele nationaalsocialistische staatsleer gegeven is.

Nu is het een in dit verband veel geponeerde uitspraak — die als reactie op een liberalistische staatsleer alleszins begrijpelijk en gerechtvaardigd is, maar als reactie toch ook tevens het gevaar der eenzijdigheid met zich draagt —, dat het in den nationaalsocialistischen staat vóór alles gaat om het volk en dat de staatsorganisatie derhalve een volkomen bijkomstige kwestie is. Men wijst er dan bovendien gaarne op, dat hierin juist het groote verschil met de fascistische leer gelegen is, die immers het staatsche moment beaccentueert.

Inderdaad nu is deze uitspraak in principe volledig waar. Wanneer men echter meent, er de conclusie uit te mogen trekken, als zou het staatsche moment in de structuur van het Derde Rijk een volkomen onprincipieele en onbelangrijke rol vervullen, dan laat men zich toch al te zeer leiden door het polemisch accent, dat begrippen als volk en volksgemeenschap ook heden nog hebben. Want het is ons inziens niet waar, dat in het nationaalsocialistische Rijk de staatsche structuur volledig het veld zou hebben geruimd voor de idee der volksgemeenschap. Wij gelooven eerder dat in het Derde Rijk het staatsche en het volksche, het machtsmoment en het geestelijke moment, tot een synthese zijn gebracht, dat het staatsche moment dus weliswaar niet meer, zooals in den vóór-nationaalsocialistischen tijd, de belangrijkste plaats inneemt, maar toch wel als moment onder andere momenten voortleeft ook in dit Rijk.

Hoe zulks echter ook zij en tot welk inzicht men, wanneer men eenmaal den noodigen afstand tot deze problemen zal hebben gewonnen, komen moge, zeker is het dat de moeilijkheden waarop wij in het bovenstaande doelden, meespreken in de beschouwingen van velen, die zich van de tegenwoordige staatsrechtelijke situatie rekenschap willen geven. Zulks is ook het geval in het geschrift van Prof. Mehlis, getiteld „Führer und Volksgemeinschaft". En hiermede is dan tevens het beste, wat over dit boek te zeggen valt, ook inderdaad gezegd. Het pleit voor den schrijver, dat hij het veelzijdige probleem, dat hij zich tot onderwerp koos, ook van vele zijden heeft willen belichten. Het ware dan echter ook wenschelijk geweest, dat hij zich eerst althans subjectieve klaarheid over de hier voorkomende moeilijkheden verworven had, alvorens zich tot het publiceeren zijner beschouwingen te zetten. Dat zulks niet het geval is geweest, blijkt den lezer uit de verschillende vaagheden en innerlijke tegenstrijdigheden, die in zijn boek voorkomen.

Wij willen slechts een enkel voorbeeld noemen. In het eerste hoofdstuk (Die Grundideen des Nationalsozialismus) lezen wij, dat een der belangrijkste verschilpunten van de nationaalsocialistische wereldbeschouwing met de fascistische is, dat „der Staat und seine Führer der Volksgemeinschaft sich unterordnen"; in het derde hoofdstuk (Das Führerprinzip) echter wordt van den grooten leider gezegd: „Er darf nicht ganz in der Volksgemeinschaft aufgehen. Er muss sie überhöhen, damit er sie leiten und führen kann." Uit de vergelijking van deze beide uitspraken, alsmede uit het verband, waarin zij voorkomen, blijkt dat den schrijver geen scherp beeld van de verhouding, die hij zich in zijn boek voorstelde te behandelen, voor oogen stond.

Voorts merkt men in het tweede hoofdstuk (Die Geschichtsphilosophie des Nationasozialismus), waar het gaat om het bekende alternatief persoonlijkheid—massa, dat de schrijver meent, dat hier inderdaad van een alternatief sprake is, terwijl in het volgende hoofdstuk blijkt, dat hij zich toch ook van het onderscheid van *massa* en *volk* wel vaag bewust is.

Zoo zouden wij nog meerdere redenen kunnen aanvoeren voor onze meening, dat de schrijver zijn onderwerp niet volkomen beheerscht. Daartegenover staan ongetwijfeld ook eenige zeer goede en scherp geformuleerde gedachten, b.v. over de verhouding van nationaal-

socialisme en liberalisme, over het Völkische, het Volksgemässe en het Volkshafte, over kameraadschap en vriendschap en dergelijke meer. Het zijn echter min of meer bijkomstigheden in dit boek en zij kunnen ons oordeel, dat het in de hoofdzaken te kort schiet en de reeds bestaande verwarring waarschijnlijk zal vergrooten, niet veranderen.

A. B. Roels

Dr C. Kramer: *Gysbert Japicx as oersetter en biwirker (uitg. Van Gorcum en Comp. N.V., Assen).*

Sedert de Halbertsma's ruim een eeuw geleden het Friesch letterkundig reveil inluidden, is de aandacht bij voortduring op Gysbert Japicx gevestigd geweest. Dit lag voor de hand. Niet alleen beteekent deze 17de-eeuwsche Bolswarder dichter bij het ontbreken van ander-Midfriesche bronnen van beteekenis uit dien tijd een welkome brug tusschen de Oudfriesche taalkundige getuigenissen en de Nieuwe friesche literatuur sedert de „Lapekoer", doch hij was ook een dichter en prozaïst van formaat. De laatste jaren is de studie van Gysbert Japicx' werk en beteekenis intensief ter hand genomen, waarbij in de eerste plaats de dissertaties van Dr J. Haantjes en Dr D. Kalma genoemd moeten worden. Vooral de Fryske Akademy is een middelpunt van deze Gysbert-studie geworden en zoo is het met den Wassenbergh-prijs 1942 bekroonde werk van Dr C. Kramer dan ook verschenen in de reeks der Akademy-uitgaven.

Dit boek houdt zich nu eens niet bezig met het dichtwerk van den Frieschen meester, doch belicht vooral diens beteekenis als vertaler, met name uit het Fransch, waarbij de schr. hem terecht beschouwt als den grondlegger van het hedendaagsche Friesche proza.

Uiteraard kan deze beteekenis eerst begrepen worden, indien men de beschikking heeft over de Fransche origineelen. Bij het speuren hiernaar is de schr. voorspoediger geweest dan de Franeker professor Wassenbergh en zijn leerling Epkema, die in hun tijd — omstreeks 1800 — een halve eeuw zochten alvorens zij konden vaststellen, dat aan „Yen Suwnerlinge forhânlinge fen libbjen in fen stearen" ten grondslag lag het Discours de la Vie et de la Mort van Philippe du Plessis-Mornay (1549—1623), een der leidende figuren onder de Hugenoten.

De schr. toont aan, dat de tweede vertaling uit het Fransch — de Historje fen Dorilis in Cleonice — teruggaat op de mythologische herdersroman Les Amours d'Endimion et de la Lune, van A. Rémy, onder welken schuilnaam Abraham Ravaud, gouverneur van Lodewijk XIV, in 1625 dit werk het licht deed zien. Rémy werd op zijn beurt geïnspireerd door den toentertijd over geheel Europa vermaarden roman Astrée van Honoré d'Urfé.

Het derde stuk tenslotte, „Paris forlittende Enone", kennelijk een proef, heeft de schr. nog niet kunnen thuisbrengen. De waarschijnlijkheid is echter groot, dat het hier een fragment betreft uit den mythologischen roman Les Amours de Paris et de la Nymphe Œnone, van Michel Guy de Tours, welke in 1602 verscheen.

Gysbert Japicx zou geen waarlijk renaissance-dichter zijn geweest, indien hij ook niet den invloed had ondergaan van de klassieken. Deze invloed, met name van Ovidius, den dichter der dichters, is volgens Dr Kramer grooter geweest dan men wel heeft aangenomen. Hij moet de Metamorphosen in het Latijn hebben gelezen en zij gaven hem in de „Muwze-booste" en „Reontse Ljeafdegal" aanleiding tot navolgingen.

Aan het „Muizenhuwelijk" — een meesterstukje van vertelkunst — wijdt de schr. een afzonderlijk hoofdstuk. Tot nog toe was de opvatting, dat Gysbert Japicx deze stof had ontleend aan: Voorbeelzels der oude wijzen, van Z. Heins, waarvan in 1634 een nieuwe uitgave het licht zag, doch de schr. acht de mogelijkheid niet gering, dat de dichter het motief rechtstreeks aan het Fransch ontleende. La Fontaine bewerkte het gegeven in een zijner fabels, La Souris métamorphosée en fille, en diens bron is weer: Le Livre des lumières, ou la Conduite des Roys, composé par le sage Pilpay Indien, enz. (1644).

Het feit, dat zoowel La Fontaine als Gysbert Japicx hetzelfde oorspronkelijk Indisch motief voor een literair kunstwerk kozen, geeft den schr. aanleiding beider werk te vergelijken en hij komt daarbij tot de conclusie, dat de Friesche bewerking niet achterstaat bij die van den grooten Franschen tijdgenoot, een uitspraak waarvoor hij tal van sprekende bewijzen uit Gysberts tekst heeft verzameld. Ook voor de hiervoor genoemde vertalingen uit het Fransch heeft de schr. niets dan lof.

Aldus wordt door deskundige hand een der zijden van den Bolswarder zanger belicht, welke te lang in de schaduw bleef en rondt het beeld zich af van een kunstenaar, die in het on-Friesche „heitelân," van zijn tijd eenzaam en onbegrepen de taal van het volk door zijn kunst wilde verheffen en daarbij het venster naar de wereld wijd openzette. Dat hij zich daarbij in de eerste plaats naar het Zuiden wendde, wie zou het in de 17de eeuw anders verwachten?

S. J. van der Molen

Georg Reitenbach: *Unie der socialistische Sowjet-republieken Vertaald door* J. Lammertse Lz. *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Aan een boekje als dit, bestond inderdaad behoefte. Het geeft in beknopten vorm een instructief overzicht over de staatsinrichting der U.d.S.S.R., de organisatie van de bolsjewistische partij en de organisatie van de Komintern, de communistische internationale. Niet slechts voor politici, staatsrechtstheoretici en juristen is het belangwekkend om van dit geschrift kennis te nemen, doch een ieder, die meent over politieke en staatsrechtelijke problemen met betrekking tot de Sowjet-Unie te moeten meespreken, leere aan de hand van Reitenbach's samenvatting den weg door de gecompliceerde structuur van de Sowjet-staten en de bolsjewistische partij. De discussie over dergelijke onderwerpen kan er veel bij winnen.

A. B. Roels

Vincent J. M. Eras: *Over Sloten en Sleutels (uitg. Allert de Lange, Amsterdam).*

Dit boek is door een bij uitstek deskundige geschreven. De auteur is de heer Vincent J. M. Eras, directeur der N.V. Lips, Dordrecht. Van hem verscheen reeds de reclame-uitgave „Sloten en Sleutels door de eeuwen heen" in 1941, waarin men dezelfde stof, uiteraard uitvoeriger, terugvindt. Het boekje van de Heemschut-serie getuigt van liefde voor het onderwerp. Een bezwaar binnen het raam der Heemschutserie is wel, dat men nauwelijks spreken kan van een Nederlandsche slotenmakerij, welk bezwaar de heer Eras ook gevoeld heeft, zooals hij in zijn inleiding mededeelt. Des te zwaarder drukt dit, waar de betrekkelijk weinige sloten, welke hier te lande vervaardigd werden, zelfs nog geen Nederlandsch karakter vertoonen; veel werd aan hang- en sluitwerk ingevoerd uit de omliggende landen.

De schrijver behandelt achtereenvolgens de terminologie en etymologie van slot en sleutel, waarna hij tot de geschiedenis overgaat. Hierbij wordt hoofdzakelijk de sluittechniek besproken. Dat er evenwel — vooral in de Middeleeuwen — ook aan het uiterlijk wel de noodige zorg werd besteed, blijkt uit enkele afbeeldingen. (Men zie daartoe zoo mogelijk de afbeeldingen op blz. 69 t/m 83 van het boek „Sloten en Sleutels door de eeuwen heen" van den schrijver, of men geve zijn oogen den kost in verzamelingen en Musea). Na lezing van het boekje zal menigeen de sloten nog eens nauwkeuriger bezien.

In het kort wordt verder nog behandeld de sleutel in de symboliek en heraldiek, waarna de technische hoofdstukken volgen, betrekking hebbende op het vervaardigen van sloten en sleutels, de verschillen in sluittechniek, beveiligingen tegen opensteken en de eischen, welke men aan sloten dient te stellen. Dit laatste is minder uit kunstzinnig dan wel uit praktisch oogpunt lezenswaard. Het werk is verlucht met foto's en teekeningen, welke laatste wel iets duidelijker van vorm hadden kunnen zijn. Van de teekening op blz. 18 b.v. is maar ternauwernood uit te maken, wat zij moet voorstellen.

Y. Martel

Max Kuckei: *Edoardo der schrecklichste der Räuber, wahrheitsgetreue Berichte von schauderbaren Schandthaten über viele Bösewichte aber auch von Frauenmuth und threuem Lieben. enz (uitg. Alster Verlag Curt Brauns, Wedel in Holstein).*

Zoo langzamerhand dringt het in ons goede vaderland door, dat er naast de officieele literatuur nog een onderstroom van liederen is, die noodig gekend moet worden; zonder welke wij een onjuist beeld krijgen van ons voorgeslacht. Men liet hier te lande Van Vloten, Kalff e.a. schrijven en praten en schreef boeken vol om uit Goethe-, Dante-, Vondelen te gaan, gelijk Mr Paap in zijn *Vincent Haman* geestig persifleerde. Maar die tijd is voorbij.

Duitschland ging ons voor, Frankrijk volgde. Niemand minder dan Napoleon III gaf den stoot tot het verzamelen van Frankrijks oude liederen; departement na departement werd afgewerkt door deskundigen en daaraan hebben wij De Coussemakers bundel oud-Nederlandsche liederen uit de buurt van Lille-Duinkerken e.o. te danken.

Ook in Vlaamsch-België kwam na Willems' voor-arbeid veel uit.

Nog jaarlijks worden in Duitschland bundels uitgegeven, die het werk van Von Arnim en Brentano, Uhland, Böhme e.a. voortzetten. Want Duitschland had een schat van liederen; in het land van de Meistersinger is dit niet te verwonderen. Zoo heb ik voor mij liggen *Schock, schwere Not!* drei Dutzend *Moritaten*, Hamburg z.j. — ± 1938 — en *Ihr lieben Leute höret zu*, Berlin 1938.

Zelf is in mijn bezit een groote verzameling Duitsche liederen op losse blaadjes, een 1500, alle uitgekomen bij G. Fritz, Rudolfsheim, Dreihausgasse 16, Wien; preis 5 Kreutzer!: *Der Mädchenmörder*, *Der Mord in Hernals*, en ook van den uitgever Hermann Reiche te Schwiebus, die honderden ventersbladeren uitgaf: *Der kleine Martyrer*, *Der dreifache Mord*, *Der Selbstmord zweier Schwestern am Grabe der Mutter*; zij zijn alle volksch en echt en zij geven een beeld van overeenkomst met die der naburige volken.

Zooals wij allen kennen: *Aan den oever van een snellen vliet*, zoo weten we ook van *Rinaldo Rinaldini*, oorspronkelijk een Duitsch rooverslied, zelfs als kinderprent verhandeld. Het boekje hiervoor vermeld geeft nu een aantal liederen uit het midden van de vorige eeuw. Eigenaardig is in deze liederen — ook bij die van Reiche te Schwiebus — dat er een groot stuk proza voorafgaat; dat komt bij de Nederlandsche, Vlaamsche, Fransche en Weensche niet of zelden voor.

Een ander verschil met onze moordliederen is, dat de Nederlandsche steeds met een berijmd preekje eindigen; de Duitsche hebben dat niet.

Voor liefhebbers-letterkundigen en psychologen is dit een aardige verzameling, waarin de volkssentimenten, die anders geuit worden, dan bij de meer ontwikkelden, een helder beeld geven van tekorten, maar ook van meegevoel en waarheidsliefde.

De technische verzorging van het boek is te prijzen; de illustratie is nieuw, van P. J. Paffenholz. Wij zouden aan oude primitieve plaatjes de voorkeur geven, gelijk ze oorspronkelijk op de ventersbladen voorkomen. Mijns inziens spreekt het drama zich in die „kunstproducten", voor hen die ze met graagte kochten, meer uit. De aardige teekeningen van Paffenholz zijn geen eenheid met den *ernst* en *zin* der drama's. D. Wouters.

Philipp Bouhler: *Napoleon, Komstenbahn eines Genies (uitg. Verlag Georg D. W. Callwey, München).*

Alvorens men in dezen tijd historische boeken, biographieën van helden der geschiedenis gaat lezen, dient men eigenlijk eerst kennis genomen te hebben van de ideën, die Friedrich Nietsche in dichterlijke taal, vol treffende parabels, ontvouwt in zijn: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.

„Mir ist alles verhasst, was mich bloss belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben", deze uitspraak van Goethe geeft precies weer op welk standpunt Nietzsche zelf zich stelt.

Het is echter duidelijk, dat als op dit oogenblik bovenstaand boek over Napoleon, geschreven door een hooggeplaatsten politieken figuur in Duitschland, veel gekocht wordt, ook door politieke tegenstanders van den auteur, dit niet geschiedt om „dem Leben zu dienen", maar eerder uit dezelfde drijfveeren die on-arische filmkomieken in God's own country ertoe brengen films als „The Dictator" te maken.

Echter: „die monumentale Historie täuscht durch Analogien", het zij hun en vele „echte vaderlanders" hier, openlijk gezegd, evenals voor weer een andere categorie koopers, nl. die met de kleine verkreukte zieltjes, die het altijd over den „goeien ouwen tijd" hebben, volgende zinsneden geschreven zijn: „Denn sie wollen nicht, dass das Grosse entstehe: ihr Mittel ist, zu sagen: „Seht das Grosse ist schon da!" In Warhheit geht sie dieses Grosse, das schon da ist, so wenig an, wie das, welches entsteht: davon legt ihr Leben Zeugnis ab. Die monumentalische Historie ist das Maskenkleid, in dem sich ihr Hass gegen die Mächtigen und Grossen ihrer Zeit für gesättigte Bewunderung der Mächtigen und Grossen vergangener Zeiten ausgibt, in welchem verkappt sie den eigentlichen Sinn jener historischen Betrachtungsart in den entgegengesetzten umkehren; ob sie es deutlich wissen oder nicht, sie handeln jedenfalls so, als ob ihr Wahlspruch wäre: Lasst die Toten die Lebendigen begraben".

Tot zoover de kritiek op de wijzen, waarop een boek ontvangen kan worden, dat handelt over de grootheid van een Napoleon. Want er kan geen twijfel heerschen, dat op Napoleon het praedikaat „Groote" van toepassing is, als „grootheid" volgens de lakonieke definitie van Jacob Burckhardt in de eerste plaats dat is „wat wij niet zijn", of zooals hij elders zegt: „Die Geschichte liebt es bisweilen, sich auf einmal in einem Menschen zu verdichten, welchem hierauf die Welt gehorcht. Die grossen Individuen sind die Koïnzidenz des Allgemeinen und des Besonderen, des Verharrenden und der Bewegung in *einer* Persönlichkeit. Sie resumieren Staaten, Religionen, Kulturen und Krisen".

Welke is nu de opvatting van den schrijver? „Menschen wie Napoleon zeigen sich jeder neuen Zeit in einem anderen Lichte, und ihre Geschichte muss von einer neuen Zeit neu geschrieben werden".

Zoo is derhalve het beeld, dat dit boek op grond van een principieel veranderde wereldbeschouwing teekent, absoluut verschillend van het beeld, dat de Napoleonslegende, de reactie, de democratische of socialistische leer gevormd heeft.

Groote bewondering moet men hebben voor den, reeds door andere werken bekenden auteur, die, hoewel hij als Chef van de Führerkanzlei der N.S.D.A.P. reeds een drukbezetten werkkring heeft, nochtans een dergelijk (blijkens de voetnoten) uitstekend gedocumenteerd geschiedeniswerk weet te schrijven, dat inderdaad, aangezien het geschreven is door een kind van dezen tijd, ons onmiddellijk treft en in voortdurende aandacht gebannen weet te houden.

Het eerste deel van het boek behandelt chronologisch het leven van den grooten Corsicaan, het tweede deel gaat over „Die Persönlichkeit" en „Ursachen seines Sturzes".

Vele uitspraken van Napoleon treffen ons nu nog: „de politiek mag niet door onverwachte toevallen geleid worden, veeleer is het de taak van de politiek, de gebeurtenissen te leiden", en „Naar het Oosten (Indië enz.) moet men gaan; daar is de oosprong van alle macht en grootheid".

Zooals altijd grijpt ons het diepste de beschrijving aan van Napoleon in de dagen, dat zijn ster aan het dalen was: de strijd van een groot mensch (maar toch altijd nog maar een mensch) tegen het bovenaardsche noodlot. Hoe armzalig steekt hier juist de klein(zielig)heid van zijn tijdgenooten bij af; de woorden die hij 1 Januari 1814 het Wetgevend lichaam in het gezicht slingert: „Gij hebt mij met vuil willen besmeuren, ik echter behoor tot die mannen, die men dooden, echter niet onteeren kan!", zouden ook thans menigen parlementair schel in de ooren klinken.

Alhoewel Napoleon geen redenaar was, leek het echter of een hoogere inspiratie hem bij proclamaties en toespraken aan het leger tot waarlijk klassieke meesterstukken op dit gebied bracht.

Uitvoerig behandelt Bouhler de oorzaken van den val van Napoleon en vooreerst haalt hij de uitspraak van Thiers aan: „Doordat hij door het verdrag van Tilsit het diepe ingenoegen der Duitschers vergrootte, doordat hij Pruisen verzwakte, maar niet vernietigde, Polen slechts ten halve weder herstelde, doordat hij alles onvolledig deed, daar steeds de tijd drong, zijn krachten niet meer toereikend waren, verwierf Napoleon zich onverzoenlijke vijanden, zwakke of twijfelachtige vrienden en trok in één woord een onmetelijk gebouw op, waarbij van de fundamenten tot den top alles nieuw was, en dat zoo snel uitgevoerd werd, dat de mortel niet hard en de muren niet stevig konden worden".

De tweede oorzaak moet gevonden worden in de meer dan middelmatige medewerkers die Napoleon had en waaraan hij zelf oorzaak was door zijn nepotisme. Veel bitterheid is hem dan ook in zijn moeilijke dagen ten deel gevallen, toen zelfs oude strijdkameraden en familieleden hem in den steek lieten door verraad, of faalden door incapaciteit.

De derde oorzaak die Bouhler noemt is kenmerkend voor den auteur: „Dies ist sein historischer Irrtum und seine tragische Schuld, dass er den traditionellen Reichsanspruch der Deutschen auf das franzosische Volk übertragen wollte, glaubend, er könne auf der allzu schmalen Basis dieser Nation mit Waffengewalt eine Herrschaft aufrichten, die sich weder geschichtlich noch geographisch noch kulturell begründen lässt".

Niet alleen om zijn inhoud durven wij dit boek zeer aan te bevelen, doch het zij ons vergund ditmaal ook het uiterlijk kleed vanwege de voor dezen tijd schitterende uitvoering, waarvoor Heinrich Pauser alle achting verdient, in onze prijzende kritiek te betrekken.

Van de met zorg uitgekozen 18 platen treffen ons speciaal die twee van Charlet, de eene, die een bivakvuur toont in een herfstigen nacht, de wind giert door de boomen en tegen den maanverlichten hemel staat daar de gestalte van Napoleon, van een sombere grootschheid; de andere stelt Napoleon voor op den vooravond van den slag van Belle-Alliance (= van Waterloo). Op zijn schimmel staat hij onder een machtigen boom, en van den heuvel af naar het ondergaan van de zon kijkend, lijkt het of de ineengedoken ruiterfiguur ook zijn naderenden ondergang voelt aankomen. D. Moojen

BOEKAANKONDIGING

Max Blokzijl: *Ik zei tot ons volk .... (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

Carla Hammer: *Der Kuchenbäcker von Amsterdam (uitg. D. Gundert Verlag, Stuttgart).*

Jan de Haas: *Met open vizier (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

Georg Schäfer: *Arend Oldiges kehrt heim (uitg. Alster Verlag Curt Brauns, Wedel in Holstein).*

Reinier van Weert: *De zee trekt (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

Felicitas von Reznicek: *Een wereldreis in oorlogstijd. Vertaald door* Cor Tepe *(uitg. Westland, Amsterdam).*

De volken van Oost-Europa. Vertaald door Drs J. Lammertse Lz. *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Dr J. Erhorn: *Kaukasië. Vertaald door* Drs J. Lammertse Lz. *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Wilhelm Busch: *Juultje (uitg. Westland, Amsterdam).*

Wilhelm Busch: *Avonturen van een vrijgezel (uitg. Westland, Amsterdam).*

Wilhelm Busch: *De heer en mevrouw Knopp (uitg. Westland, Amsterdam).*

Mr Roel Houwink: *Levensopbouw (uitg. N.V. Nederlandsche Uitgeverij Opbouw, Amsterdam).*

Gerhart Hauptmann: *Rose Bernd, Tooneelspel in vijf bedrijven. Vertaald door* F. Primo *(uitg. N.V. Nederlandsche Uitgeverij Opbouw, Amsterdam).*

Jurriaan van Toll: *Gedrukte Archivaliën (uitg. Liebaert, Amsterdam).*

E. J. Th. A. M. van Emstede: *Het Rijksarchief in Drente te Assen uitg. Liebaert, Amsterdam).*

Ger Griever: *Zorg om den jongen (uitg. H. P. Leopolds Uitgevers Maatschappij N.V., Den Haag).*

Edmund Finke: *Das verborgene Motiv (uitg. Karl Bischoff Verlag, Weenen).*

Jeugdstormzakboek 1944 *(uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Maandblad voor beeldende kunsten, September—October 1943. J. Bieruma Oosting herdenkt in een artikel den in Februari van dit jaar overleden schilder Willem van Konijnburg. Hij bespreekt o.a den schilder, den graficus, den portrettist en den teekenaar Van Konijnenburg. Over den paedagoog Van Konijnburg zegt hij: „Eén van zijn groote theorieën was: als de ware studiezin het talent niet dekt, leidt alle teekenen en schilderen tot niets. Aan dezen strengen maatregel heeft Van Konijnenburg zich altijd gehouden. Hij drong door tot de kern van de dingen, zoodat alle toevalligheden hem niet meer van de wijs konden brengen. Dit bracht hij ook zijn leerlingen bij. Zijn raad aan jongeren was uniek. Ik spreek in dezen graag van een „universeele raad", daar alles wat hij te vertellen had betreffende de kleur, de compositie, het licht in een landschap, later weer te pas kwam in een portret. Een opmerking over een kopstudie vond zijn baat bij een stilleven. Van Konijnenburg was een leermeester van de allereerste orde, maar niet voor eerstbeginnenden; hij kon en zou alleen begrepen worden door hem, die met hem een meergevorderde ontwikkeling in kunstgevoel gemeen had. Zij, die hem uitdagend imiteerden, waren verloren, alleen hij vond baat, die de mooie opmerkingen en lessen intelligent verwerkte en opnam in het eigen bloed, zonder ze als een geleenden mantel om de schouders te werpen. De leermeester in hem was niet gemakkelijk; mogelijk stond deze strengheid in verhouding tot het talent, waarmee hij te doen kreeg. Daar waar persoonlijkheid en eigen inzicht zich tot zelfverdediging opwierpen, was hij vol eerbied, maar ook vol dwang. Zelden ontmoette ik zulk een stimuleerende figuur. Hij spoorde voortdurend aan tot bestudeeren van de natuur, tot het doorgronden van de wetten van perspectief en anatomie, zonder welker grondige kennis ieder werkstuk op den duur als een slecht gefundeerd bouwwerk in elkaar moet vallen. Wat mij altijd weer trof in dezen harden werker, was het feit, dat hij steeds tijd en geduld had voor de vele jongere kunstenaars, die zijn raad en advies kwamen vragen en voor wie hij telkens weer een ongeveinsde, open belangstelling had. Met grooten tact wist hij hen te leiden en heeft hij velen laten profiteeren van zijn rijke kennis. Al deze jongeren zullen hem dan ook levenslang dankbaar zijn."

Nederland, October 1943, bevat een bijdrage van Dr Frans Vermeulen, getiteld „Over de beteekenis van de Nederlandsche schilderkunst der 17de eeuw in het Europeesche kultuurleven", waarin de schrijver een correctie geeft aan het betoog van Jaap Kool in het Septembernummer van „Nederland", waar deze de vraag stelde: „Waarom heeft de Nederlandsche schilderkunst der 17de eeuw den grondslag gelegd voor de geheele latere Europeesche schilderkunst?" en haar beantwoordde door te wijzen op „een nieuw wereld- en natuurbesef èn een nieuw begrip van schilderen", dat toentertijd voor het eerst in Holland ontstond. Deze oplossing van een kunsthistorisch probleem, aldus Dr Vermeulen, gaat buiten en boven de kunstgeschiedenis uit, vandaar dat hij (Dr Vermeulen) zich in zijn artikel tot doel stelt vanuit de kunsthistorie tot een oplossing ervan te komen. De schrijver komt dan in zijn betoog tot de volgende conclusie: „Men ziet, de wording van onze Hollandsche schilderkunst der 17de eeuw was minder simplistisch, vooral ook minder plotseling en eigenmachtig dan de heer Kool het voorstelde. Geen „diepe kloof" scheidde haar van de Renaissance. Integendeel: zonder de Renaissance ware zij onbestaanbaar geweest, evenals de schilderkunst der Italiaansche Renaissance nooit had kunnen worden tot wat zij was, zonder inwerking van het Noorden. Door duizenden fijne aderen en zenuwdraden is dit alles vergroeid, hechter en onverbrekelijker nog dan wij het in dit korte overzicht vermochten te schetsen.

En toch heeft de heer Kool ook gelijk, zij het dan op andere wijze dan hij zelf wel bevroedt, wanneer hij de Nederlandsche schilderkunst, en in het bijzonder de Hollandsche, als een zoo buitengemeen verschijnsel ziet. Niet enkel, en misschien zelfs niet zoozeer in het landschap, maar in haar algemeene uitbeelding van de van licht en kleur doorvloeide ruimte, lag haar grootheid. En hierin was zij in diepsten, Germaanschen zin toch ook weer religieus.

De heer Kool noemde te recht Vermeer. In dezen grooten onder de grootsten ervaren wij, als nergens elders, het geheim van het Goddelijk leven in al het geschapene, het geheim, dat bovenal onze stillevenschilders kenden, zooals in den grond der zaak alle Noordnederlandsche schilderkunst stillevenkunst is. Dit heeft weinig te maken met moderne natuurwetenschap. Wij raken hier aan de diepste vraagstukken van geest en leven, „problèmes qu'il est permis de sonder pour soi, mais qu'il est bon de laisser dans la nuit comme des mystères", om nog eens het woord te herhalen van den wijzen kenner, die de Fransche schilder Fromentin was.

Deze Germaansche geloovigheid, deze Noordelijke mystiek van de ruimte en het licht, te hebben geopenbaard en overgeleverd in de kunst van alle volgende tijden is de grootste waarde en werking geweest van onze Nederlandsche schilderkunst der 17de eeuw."

Maandblad der Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, September 1943. Prof. Dr Goedewaagen eindigt zijn beschouwing over „Het humanisme en Multatuli" aldus: „Wat een Alberdink Thijm voor het katholiek réveil en Groen van Prinsterer voor de herleving van het Calvinisme heeft beteekend, dat is Multatuli voor dat deel der Nederlanders geworden, die door het Christendom niet meer werd vastgehouden. Hier zagen zij een nieuw geloof tot formuleering gebracht. Hier lazen zij over sociale, politieke, economische en kunstzinnige vraagstukken de „eenvoudige slotsom", die een dapper strijder in een duffe samenleving wist te trekken en van de daken durfde schreeuwen. Hier vond het Humanisme gestalte.

Het koloniale vraagstuk, zooals het voor Nederland concreet voor de deur stond; het vraagstuk Nederland-Duitschland, gelijk het sinds 1866 en vooral sinds 1870 urgent werd en nog steeds is; het vraagstuk der sociale gerechtigheid; het vraagstuk der politieke ordening — Multatuli heeft ze alle gesteld en al moge zijn oplossing veelal verouderd, ja soms principieel verkeerd of onvolledig zijn in onze oogen, deze man heeft ver vooruit gezien.

Anderzijds beteekent het humanistisch kader, waaruit hij alleen verstaan kan worden, ook zijn tekort en zijn begrenzing en is hij een duidelijk symbool ook van de fouten van het Humanisme en zijn menschbeschouwing. Wanneer onze eeuw het Humanisme in al zijn maatschappelijke, politieke, kultureele en religieuse gevolgtrekkingen van zich wijst, dan geschiedt dit niet omdat zijn grondidee, de Vrije Mensch, thans geen waarde meer zou hebben, maar alleen omdat de twintigste eeuw de vrijheid niet meer automatisch als vrijheid van het individu, doch organisch als „vrije gehoorzaamheid aan de wetten van het Geheel" opvat. Zooals Erasmus en Coornhert bevangen zijn gebleven in het ietwat vermoeide en sceptische levensideaal der Stoa, zoo is ook Multatuli niet boven het niveau van het individualisme uitgekomen. Zijn levensvisie is in den grond negatief, zijn vrijheidsbegrip een „vrijheid van . . . ." en minder een „vrijheid tot . . . .", de oplossing van de door hem opgeworpen vraagstukken veelal te abstract en te weinig gegrond in de concrete werkelijkheid van ras en geschiedenis. Hij is minder romanticus, zooals men wel gemeend heeft, dan voortzetter der Verlichting. En juist de Verlichting met haar politieke en religieuse idealen is de tegenpool van het streven der twintigste eeuw. Daarom is ook Multatuli een „tegenstander", zij het een, die men achten kan.

„Ik wilde U uitnoodigen, mensch te zijn": in dit teeken willen alle humanisten der negentiende en twintigste eeuw hun strijd winnen. Wij begrijpen dit teeken in zijn historische waarde en daarom begrijpen wij ook den strijder tegen Droogstoppels, Pennewippen, Lapsen en Slijmeringen. Wij zijn echter geen relativisten.

Alles ligt in de rede.

Al het historisch gewordene, zooals het Humanisme ligt in de rede. Maar onze strijd er tegen niet minder!"

Das innere Reich, 1943, Heft I. Otto Gillen schrijft over Schiller en Hölderlin, hun overeenkomst en hun tegenstellingen. Hij ziet de wanverhouding tusschen beiden aldus: „Hölderlin glaubte an den Dichter der „Räuber" und des „Carlos", die „Zauberwolke seiner Jugend". Und er fand einen Mann, der seine eigenen poetischen Gebilde zu negieren schien, da sie nun in dem jungen Schwärmer leibhaft vor ihn traten, Geist om Geiste eines Marquis Posa und eines Karl Mohr! Er, der mit allem Ungelösten seiner Jugend zu dem Meister kam, erwartete etwas anderes, als Bedächtigkeit und weise Mäszigung; er wollte sich am Geist des Gröszeren entzünden zu seiner höchsten Möglichkeit. Tragisches Miszverständnis von beiden Seiten. Was Schiller in seinen Jugenddramen vom Jüngling gefordert hatte an Unbedingtheit und schwärmerischer Todbereitschaft, das müszte der Klassiker, zumal im Bezirk der empirischen Welt, als gefährlich und lebensuntüchtig ablehnen. Der Dämon, den er in seinem Schützling witterte, konnte keinen Raum haben in seiner Welt geläuterter, ethisch ausgerichteter Geistigkeit. Hier war Gefahr, drohender Abgrund. Und unzweifelhaft wird Schiller der Überzeugung gewesen sein, dem jüngeren Landsmann gut zu raten, wenn er ihn vor seiner „heftigen Subjektivität" warnte. Wer würde in einem ähnlichen Falle anders verfahren, und wer könnte einen Vorwurf erheben?".